L'ART RELIGIEUX du XIIe siècle EN FRANCE

Émile Mâle

D. Weir Young.

Paris. 1931

L'ART RELIGIEUX

DU XIIe SIÈCLE

EN FRANCE

ÉMILE MÂLE

L'Art religieux du XII[e] siècle en France. *Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge.* Un vol. in-4° carré de IV-460 pages, 253 gravures (Librairie Armand Colin, 1922), broché 50 fr.
Relié demi-chagrin, tête dorée, 85 fr.

L'Art religieux du XIII[e] siècle en France. *Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* — 5[e] édition, revue et corrigée. — Un volume in-4° carré de X-424 pages, 190 gravures (Librairie Armand Colin, 1923), broché . . . . 50 fr.
Relié demi-chagrin, tête dorée, 85 fr.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, prix Fould, et par l'Académie française, grand prix Broquette-Gonin.

Le même ouvrage, traduit en allemand par L. Zuckermandel (Heitz et Mündel, Strasbourg, 1907).

Le même ouvrage, traduit en anglais par Dora Nussey (Dent and Sons, Londres, et Dutton, New York, 1913).

L'Art religieux de la fin du moyen age en France. *Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* — 2[e] édition, revue et augmentée. — Un volume in-4° carré de XII-512 pages, 265 gravures (Librairie Armand Colin, 1922), broché . . . . 50 fr.
Relié demi-chagrin, tête dorée, 85 fr.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1[er] grand prix Gobert, et par l'Académie française, grand prix Broquette-Gonin.

L'Art allemand et l'art français du moyen age. — Nouvelle édition. — Un volume in-16, de la Collection Ivoire (Librairie Armand Colin, 1922), broché . . . . 15 fr.

ÉMILE MÂLE
Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

L'ART RELIGIEUX
DU XII[e] SIÈCLE
EN FRANCE

ÉTUDE
SUR LES ORIGINES DE L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE

Illustrée de 253 gravures.



PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 103

1922

PRÉFACE

C'est par ce volume que j'aurais dû commencer cette histoire de l'art religieux du moyen âge. Par bonheur, il y a trente ans, quand j'abordai ces études avec l'enthousiasme de la jeunesse, je n'eus pas l'idée de l'écrire. Un instinct m'entraîna vers le XIIIe siècle, où tout est ordre et lumière. Si j'avais voulu remonter plus haut, m'aventurer dans les ténèbres des origines, je me serais infailliblement égaré. On croyait alors que l'art chrétien était né à Rome, et à peine commençait-on à entrevoir le rôle de l'Orient. Mais, peu à peu, la connaissance plus approfondie de l'art byzantin, l'étude des plus anciens manuscrits illustrés, l'analyse des ivoires des premiers siècles, l'exploration de l'Égypte chrétienne, la découverte des fresques de la Cappadoce firent comprendre que l'art chrétien ne devait rien au génie romain, mais qu'il était la double création du génie grec et de l'imagination syrienne. Les fouilles que la France commence à entreprendre dans le Levant confirmeront bientôt, j'en suis convaincu, ces conclusions qui me semblent, dès maintenant, certaines.

Née en Orient, l'iconographie chrétienne nous est arrivée toute faite. Ce ne sont pas nos artistes qui, méditant sur le texte sacré, ont conçu les scènes de l'Évangile : ils les ont reçues d'un monde lointain. L'historien de l'art qui s'enfermerait dans la France du XIIe siècle se condamnerait à ne rien comprendre aux œuvres qu'il voudrait expliquer. Il doit sans cesse remonter aux origines, chercher en Égypte, en Syrie, en Cappadoce, les modèles dont il n'a souvent dans nos églises que la copie. Voilà ce qu'on ne soupçonnait guère il y a trente ans.

C'est par les manuscrits enluminés que s'est perpétuée longtemps cette antique

iconographie ; mais un jour vint où la sculpture s'en empara et y fit entrer une vie nouvelle. Ce livre commence précisément avec les débuts de notre sculpture.

La sculpture monumentale est née, suivant toutes les vraisemblances, vers la fin du XI[e] siècle, dans le Sud-Ouest de la France. Les abbayes clunisiennes de ces régions en furent probablement le berceau : Moissac et la Daurade de Toulouse, où nous croyons surprendre le grand art à ses origines, étaient deux prieurés de Cluny.

C'est, en tout cas, surtout par les prieurés clunisiens que se propagea la sculpture. Où retrouvons-nous, en effet, l'art de Moissac? A Beaulieu, à Carennac, à Souillac, trois prieurés de Cluny. Quelle est la plus magnifique façade sculptée du Midi ? Celle de Saint-Gilles ; or, Saint-Gilles releva de Cluny dès le temps de l'abbé saint Hugues. Où est le plus ancien centre artistique du haut Languedoc ? A Saint-Pons-de-Thomières, un des premiers monastères méridionaux qui aient été affiliés à Cluny. Sans cesse le voyageur qui parcourt la France, à la recherche de l'art du XII[e] siècle, retrouve Cluny. En Auvergne, les plus beaux chapiteaux historiés sont ceux de Mozat ; or Mozat fut rattaché à Cluny dès 1095. Dans l'Ouest, Saint-Eutrope de Saintes, dont la façade, aujourd'hui détruite, semble avoir été un des prototypes de l'art saintongeais, était une église clunisienne. En Bourgogne, et dans les provinces voisines, quelques-uns des plus remarquables monuments de la sculpture se voient ou se voyaient dans les prieurés clunisiens : Vézelay, Charlieu, Nantua, Vizille, Souvigny, Saint-Sauveur de Nevers, Saint-Benoît-sur-Loire. L'église mère de Cluny, si nous en jugeons par les quelques chapiteaux qui subsistent, l'emportait par la beauté de la décoration sur presque toutes les églises du XII[e] siècle. Il semble évident que les moines de Cluny ont été les vrais propagateurs de la sculpture, et nous sentons que les évêques n'ont fait que suivre leur exemple. Si les cathédrales d'Autun, d'Arles, de Cahors, d'Angoulème furent décorées aussi magnifiquement que des églises monastiques, c'est qu'elles s'élevaient dans des régions où les prieurés clunisiens avaient déjà fait pénétrer la sculpture.

Dans la France du Nord, c'est à l'abbaye de Saint-Denis qu'apparut pour la première fois, au temps de Suger, la sculpture monumentale ; c'est de là qu'elle rayonna. Saint-Denis, il est vrai, ne relevait pas de Cluny, mais nous verrons justement l'abbé Suger appeler les sculpteurs méridionaux qui venaient de décorer les prieurés clunisiens de Moissac, Beaulieu, Souillac, Carennac. Partout nous retrouvons Cluny.

Ainsi la sculpture, que nous voyons renaître vers 1095, fut aussitôt adoptée, comme le plus puissant auxiliaire de la pensée, par les abbés de Cluny, saint Hugues, Pierre le Vénérable. Ils la propagèrent en Aquitaine, en Bourgogne, en Provence et jusqu'en Espagne. Quelle reconnaissance ne devons-nous pas à ces grands hommes! Ils crurent à la vertu de l'art. Au moment où saint Bernard dépouillait ses églises de tous leurs ornements, Pierre le Vénérable faisait ciseler des chapiteaux, sculpter des tympans. L'éloquence de l'ardent apôtre de l'austérité ne lui persuada pas que la beauté fût dangereuse; il y voyait, au contraire, comme disait saint Odon, un pressentiment du ciel. L'amour de l'art est une des grandeurs de Cluny, qui en eut tant. Sans cesse, dans ce livre, nous répéterons ce nom magnifique et mélancolique de Cluny, qui n'évoque plus que des ruines, mais qui semble avoir gardé la majesté des grandes ruines romaines.

Les Clunisiens avaient mille fois raison. Pour être pauvre comme saint Bernard, il fallait une merveilleuse richesse intérieure; l'humble fidèle avait besoin que l'on vînt à son secours. Qui pourrait dire combien d'âmes ont été émues, soutenues, consolées, au cours des siècles, par ces bas-reliefs, ces chapiteaux, où il y a tant de foi et tant d'espérance? Je l'ai senti vivement moi-même en déchiffrant ces vieux récits sur la pierre, dans la lumière des cloîtres ou dans le demi-jour des églises romanes.

L'art du XII[e] siècle est donc surtout un art monastique; non sans doute que tous les artistes d'alors fussent des moines, mais c'étaient presque toujours des moines qui leur dictaient leurs sujets. Les moines conservaient dans leurs bibliothèques, riches en manuscrits enluminés, tous les trésors de l'ancien art chrétien; ils étaient les gardiens de la tradition. Aussi était-ce aux miniatures de leurs livres qu'ils demandaient des modèles quand ils voulaient décorer leurs églises. La miniature a joué alors un rôle décisif : elle explique, à la fois, l'aspect tourmenté de notre sculpture naissante et le caractère profondément traditionnel de notre iconographie. On verra tout ce que nos artistes ont reçu du passé par l'intermédiaire de la miniature. Mais on verra aussi tout ce qu'ils ont créé, car ils n'ont pas tardé à être autre chose que de simples copistes. La doctrine, la liturgie, le drame, le culte des saints, les pèlerinages, la lutte contre les hérésies, la science et le rêve du moine ont laissé leur empreinte sur notre iconographie du XII[e] siècle. Le fond resta oriental, mais se modifia par des retouches, s'enrichit de créations nouvelles. Dès qu'il apparaît, l'art du moyen âge se montre façonné par la pensée. C'est ce travail de la pensée sur l'art que j'étudie dans ce volume, comme dans les précédents. On verra s'ébaucher ici la savante

iconographie de l'âge suivant, se préparer les grands ensembles du XIIIe siècle.

Je souhaiterais que ce livre contribuât à faire comprendre et à faire aimer cet art magnifique du XIIe siècle, que l'on connaît encore trop peu. Je souhaiterais aussi qu'il fît sentir combien la France fut alors féconde et de quelle admiration elle est digne. La création de la sculpture monumentale est une merveille. Au XIIe siècle, comme au XIIIe, la France fut la grande initiatrice.

L'ART RELIGIEUX

DU XIIe SIÈCLE EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

NAISSANCE DE LA SCULPTURE MONUMENTALE
INFLUENCE DES MANUSCRITS

I. La sculpture disparaît a la fin du monde antique. — Triomphe de l'art oriental. — La sculpture reparaît dans le Midi de la France a la fin du xie siècle sous l'influence de la miniature. — II. Les miniatures de l'*Apocalypse* espagnole de Beatus. — Rapports entre la France et l'Espagne. — Le tympan de Moissac imite une miniature de l'*Apocalypse* de Beatus. — Les chapiteaux du cloître de Moissac inspirés par les miniatures de l'*Apocalypse* de Beatus. — L'*Apocalypse* de Beatus imitée a Saint-Benoît-sur-loire, a La Lande-de-Cubzac, a Saint-Hilaire de Poitiers. — III. Autres influences de la miniature dans l'art de Moissac. — Le trumeau de Souillac et la *Bible* de Saint-Martial de Limoges. — Le mauvais riche de Moissac et les manuscrits. — IV. Les miniatures et les chapiteaux de l'Auvergne. — Chapiteaux de Clermont et de Royat. — Tympan de Notre-Dame-du-Port. — V. Les miniatures et l'art de la vallée du Rhône. — Tympan de Valence. — Bas-reliefs d'Arles et de Nîmes. — La Passion de Saint-Gilles et le manuscrit méridional d'Auxerre. — VI. Rapport de la peinture et de la sculpture bourguignonne. — Le portail de Charlieu et la fresque de Lavaudieu. — Le portail d'Anzy-le-Duc. — Le portail de Vézelay et la miniature. — VII. Un exemple emprunté a l'étranger. — Les bas-reliefs de Ripoll reproduisent les miniatures de la *Bible de Farfa*. — VIII. Thèmes décoratifs empruntés a la miniature. — Les colonnes reposant sur des lions. — Batons brisés et frettes crénelées. — Colonnes nouées. — Forme du tympan. — IX. L'imitation de la miniature explique les caractères de la sculpture du xiie siècle.

I

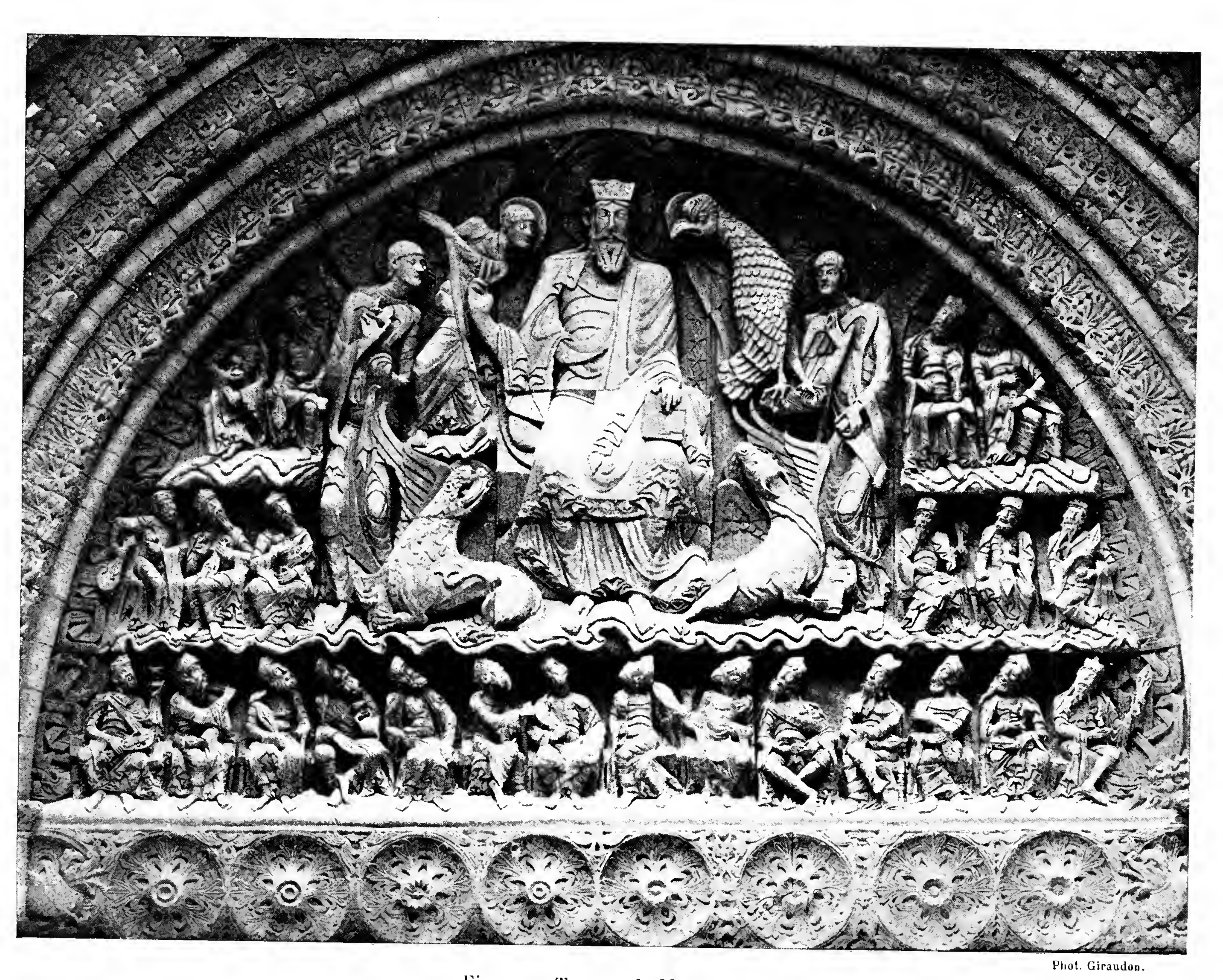
La sculpture monumentale, oubliée depuis des siècles, a reparu un peu avant 1100 dans le Midi de la France. Cette résurrection est un des phénomènes les plus curieux de l'histoire : l'humanité retrouve un secret perdu et reprend sa marche.

Comment se fait-il que cet art merveilleux de la sculpture ait pu disparaître pendant plus de cinq cents ans ? On s'est longtemps mépris sur la vraie cause de ce fait étrange, mais on l'aperçoit aujourd'hui. Il n'est pas vrai que le christianisme se soit montré systématiquement hostile à l'art plastique, et ce n'est pas l'Église, comme

on l'a répété si souvent, qui a condamné la sculpture. La vérité est différente [1]. Dès le ve siècle après Jésus-Christ, le génie grec, qui avait été le génie plastique par excellence, qui avait donné à la statue une beauté divine, fut vaincu par le génie de l'Orient. Un art nouveau était né en Syrie, en Mésopotamie, qui fit la conquête du monde chrétien. Ce fut un art purement décoratif ; la sculpture n'y eut d'autre rôle que de broder sur la pierre de fines dentelles, ou d'y tresser des cordelettes entrelacées, dont l'arabesque amuse un instant le regard. La sculpture, l'art viril par excellence, devint une broderie de femme ; elle passa au second rang. C'est par la mosaïque, la peinture et la tapisserie que l'Orient décora ses palais et ses églises. La plaque sculptée qui revêtit les murs ne fut que le prolongement de la tenture de soie. Il y a toujours eu dans le génie de l'Orient quelque chose d'abstrait, une force qui veut dominer la nature ; l'Orient ne copie pas, il stylise : à la réalité il préfère les caprices de son imagination. Dans cet art de rêve, la statue, qui est une pensée, ne pouvait avoir aucune place ; l'Orient l'ignora, et bientôt elle disparut du monde, car l'Europe chrétienne tout entière se mit à l'école de l'Orient. L'art byzantin et l'art arabe sont tout pénétrés de son génie ; notre art mérovingien et notre art carolingien ne sont pas autre chose que des modalités de cet art oriental. On comprend sans peine que les artistes formés à cette école aient entièrement désappris l'art de la statuaire.

Mais cet art, comment l'ont-ils retrouvé ? Tel est le problème qu'on a, sans grand succès jusqu'à présent, essayé de résoudre. On a rappelé que le culte des reliques avait pris, dès le xe siècle, dans la France méridionale, une forme singulière : au lieu d'enfermer ces reliques dans une châsse, on les plaçait à l'intérieur d'une statue de bois, revêtue d'or, qui représentait le saint lui-même assis en majesté. Telles étaient les statues de saint Marius à Vabre, de saint Géraud à Aurillac, de saint Martial à Limoges, et telle est, encore aujourd'hui, la fameuse statue de sainte Foy à Conques [2]. L'apparition de ces statues, à la fin de l'âge carolingien, est, à coup sûr, un fait intéressant ; il prouve que les vieilles populations méridionales avaient un instinct de la forme qui manquait aux Français du Nord ; il nous laisse pressentir que le Midi pourra devenir un jour le berceau de la sculpture. C'est quelque chose, sans doute ; mais je n'en suis pas moins convaincu que ces effigies hiératiques, que ces « idoles », comme les appelait un clerc du xie siècle, n'ont eu aucune influence sur la naissance du grand art monumental. Car ce n'est pas sous la forme de la statue que la sculpture a reparu, mais sous la forme du bas-relief. Il se passera bien des années avant que l'on rencontre en France une image détachée du mur, une vraie statue dont on puisse faire le tour. S'il en est ainsi, il est clair qu'il ne

1. Voir sur ce sujet : L. Bréhier, *Revue des Deux Mondes*, 1912, 15 août.
2. L. Bréhier, *loc. cit.*



Phot. Giraudon.

Fig. 1. — Tympan de Moissac.

faut pas aller demander aux statues-reliquaires du plateau central le secret des origines de la sculpture.

Ce secret est ailleurs. Je voudrais montrer ici qu'à Moissac, aussi bien qu'en Auvergne, en Bourgogne ou en Provence, le bas-relief n'a guère été à l'origine qu'une transposition de la miniature. C'est là un fait fort important pour l'histoire de l'art, mais c'est un fait capital pour l'histoire des origines de l'iconographie monumentale que nous entreprenons.

II

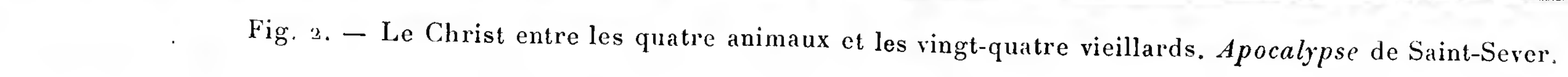
Les sculptures de Moissac forment un des ensembles les plus anciens qu'il y ait en France. Suivant toutes les vraisemblances, elles furent terminées avant la fin du premier quart du XII[e] siècle[1]. C'est là que nous pouvons étudier l'art plastique à ses débuts. Or, ces bas-reliefs offrent avec les miniatures de certains manuscrits méridionaux des ressemblances frappantes.

Le plus célèbre de tous les manuscrits du Midi est l'*Apocalypse* de Saint-Sever conservée à la Bibliothèque Nationale[2]. Ce n'est pas l'Apocalypse elle-même, c'est un commentaire sur l'Apocalypse, composé en Espagne par Beatus, abbé de Liébana. En 784, caché dans une vallée de ces monts des Asturies où venait s'arrêter l'invasion arabe, il commentait le livre de saint Jean, et semblait annoncer la fin prochaine du monde. Son livre fut adopté par l'Église d'Espagne et recopié de siècle en siècle. Autant que le texte, d'admirables miniatures contribuèrent au succès du livre : du X[e] siècle[3] au commencement du XIII[e], elles furent sans cesse reproduites. Mais il ne faut pas croire que ces miniatures soient servilement copiées les unes sur les autres ; loin de là. Le thème général de l'illustration est le même, mais il y a, dans le détail, une foule de variantes ; l'œuvre n'a jamais cessé d'émouvoir l'imagination des artistes. Partout, cependant, on retrouve quelque chose d'étrange et de mystérieux, qui nous fait remonter bien plus haut que Beatus lui-même, jusqu'à l'Orient

1. Le cloître fut élevé par l'abbé Ansquitil, nous apprend une inscription, en l'année 1100. L'inscription (*millesimo centeno factum est claustrum istud*) indique, suivant nous, la date de la fin des travaux ; car s'il s'agissait du commencement l'inscription porterait : *inceptum est*. Les bas-reliefs des piliers et les chapiteaux des colonnettes sont donc de la fin du XI[e] siècle. Quant au grand portail, il fut également, suivant le chroniqueur Aymeric de Peyrac, élevé par l'abbé Ansquitil, qui mourut en 1115. Je ne vois aucune raison de douter de ce témoignage. Le portail de Beaulieu est certainement postérieur au portail de Moissac, dont il imite les rosaces. Or celui de Beaulieu, nous le montrerons plus loin (ch. V), fut imité à Saint-Denis dès 1135. On a beaucoup trop rajeuni toute cette sculpture méridionale. Les grandes œuvres de Moissac et de Toulouse sont du début du XII[e] siècle.

2. B. N., latin 8878. La Bibliothèque Nationale possède plusieurs autres manuscrits de l'*Apocalypse* de Beatus, tous postérieurs au manuscrit de Saint-Sever. On les trouvera cités plus loin.

3. Il ne subsiste plus aujourd'hui d'exemplaire de l'*Apocalypse* de Beatus qui remonte plus haut que le X[e] siècle. Le manuscrit de la cathédrale de Gérone est de 975, celui de San Millan de la Cogolla (aujourd'hui à l'Académie royale de Madrid) est également du X[e] siècle. Voir L. Delisle, *Mélanges de paléogr. et de bibliogr.*, p. 117.



Phot. Catala frères.

Fig. 2. — Le Christ entre les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards. *Apocalypse* de Saint-Sever.

chrétien des premiers siècles. Beatus avait beaucoup emprunté aux anciens commentateurs de l'Apocalypse ; il se pourrait que ses miniaturistes aient imité l'illustration d'un manuscrit venu de Syrie ou d'Égypte.

Le livre de Beatus ne resta pas enfermé dans les monastères de l'Espagne du Nord, il fut connu de l'autre côté des Pyrénées. L'*Apocalypse* de l'abbaye de Saint-Sever a été enluminée en Gascogne, d'après un modèle espagnol, sous l'abbé Grégoire, c'est-à-dire entre 1028 et 1072. C'est un des plus magnifiques manuscrits de la série, et le miniaturiste, tout copiste qu'il fût, y a fait preuve du plus rare talent : ses beaux anges, serrés dans leurs tuniques, ressemblent presque aux dessins des vases grecs.

On ne doit point s'étonner de voir l'Espagne du Nord et la France du Sud-Ouest en rapports si étroits : depuis un siècle déjà, le pèlerinage de Saint-Jacques avait ouvert l'Espagne à la France. En 951, l'évêque du Puy, Gotescalc, qui se rendait à Compostelle, s'arrêta au monastère d'Albelda, pour s'y faire copier un manuscrit[1]. Au siècle suivant, les grands abbés de Cluny entrèrent en Espagne et établirent leurs monastères sur les routes des pèlerins, à Saint-Jean de la Peña, à Sahagun, à Sainte-Colombe de Burgos. Les chevaliers vinrent, à leur suite, s'enrôler dans les armées qui luttaient contre les Maures. Les livres, les œuvres d'art, les idées passaient et repassaient les montagnes. L'Espagne a beaucoup reçu de la France : l'architecture et la sculpture lui ont été apportées par les Français, mais elle leur a donné quelque chose en retour. L'Espagne arabe offrit à nos architectes du Sud de la Loire quelques motifs pleins de séduction : l'arc tréflé, l'arc polylobé, le modillon à copeaux, véritables trophées enlevés à la mosquée[2]. L'Espagne chrétienne donna à nos monastères du Sud-Ouest ses manuscrits de l'Apocalypse, aux sujets étranges, aux couleurs splendides. L'imagination de nos artistes méridionaux s'y réchauffa. C'est un fait curieux que les manuscrits de Saint-Martial de Limoges nous montrent les rouges vifs, les jaunes safran, les bleus intenses des miniaturistes espagnols. Limoges, étape du pèlerinage de Saint-Jacques, fut en relation constante avec l'Espagne. Les émaux de Limoges sont décorés de caractères arabes, et les personnages s'y détachent sur des bleus profonds, qui ressemblent au ciel déjà africain de la Castille[3].

Ces relations étroites entre la France et l'Espagne expliquent que les manuscrits de Beatus se soient répandus dans le Midi, et que leur influence ait pu se faire sentir jusqu'à la Loire.

On ne peut douter que l'abbaye de Moissac n'ait possédé une *Apocalypse* de

1. Le manuscrit se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale : c'est le ms. latin 2855.

2. J'ai expliqué cela plus longuement dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, t. II. p. 81 et suiv. : *La mosquée de Cordoue et les églises de l'Auvergne et du Velay*.

3. Le Christ en majesté entre les quatre animaux des émaux de Limoges est apparenté, nous allons le voir, au Christ de l'*Apocalypse* de Beatus.

Beatus, car c'est à ce livre que les sculpteurs allèrent demander quelques-uns de leurs thèmes. Le manuscrit de Moissac devait ressembler beaucoup au manuscrit de Saint-Sever, mais il en différait aussi, comme nous le verrons, sur quelques points.

L'admirable tympan de Moissac représente le Christ en majesté entre les quatre animaux; il est accompagné des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, assis sur leurs trônes et portant des coupes et des violes : c'est le Fils de l'Homme, tel qu'il apparut à saint Jean (fig. 1).



Fig. 3. — Le Christ entre les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards.
Dessin conservé à la cathédrale d'Auxerre [3].

Cette grandiose image se montre d'abord dans les basiliques de Rome, puis dans les manuscrits carolingiens; mais ni les mosaïques de Rome, ni les miniatures carolingiennes ne ressemblent au tympan de Moissac. A Rome, comme dans les manuscrits carolingiens, les vieillards de l'Apocalypse sont debout et présentent leurs couronnes à un agneau [1], ou à un simple buste du Christ [2]. Il est clair qu'il n'y a pas, entre ces œuvres et le tympan de Moissac, un lien de parenté véritable.

D'où vient donc ce tympan de Moissac, qui semble se présenter à nous sans ancêtres ? Est-ce une création des sculpteurs du XIIe siècle ? On ne saurait être tenté de le croire quand on connaît l'*Apocalypse* de Beatus.

Une des plus belles pages du manuscrit représente le Christ en majesté ; les quatre animaux l'accompagnent. Autour de lui les vingt-quatre vieillards forment

1. Mosaïque de Sainte-Praxède et miniature du *Codex Aureus* de Ratisbonne.
2. Mosaïque de Saint-Paul-hors-les-murs.
3. *Gazette archéologique*, 1887, Pl. 20 (Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts).

un grand cercle ; ils sont assis sur des trônes, ils ont la couronne sur la tête, ils tiennent d'une main une coupe et de l'autre une viole, leurs regards sont tournés vers l'éblouissante vision, dont ils soutiennent l'éclat ; autour d'eux des anges volent dans le ciel (fig. 2).

Voilà le modèle du sculpteur de Moissac. C'est à un manuscrit, qui ressemblait beaucoup à celui-là, qu'il a emprunté ces vieillards de l'Apocalypse, d'un type si nouveau. Ce n'est, en effet, que dans les manuscrits de Beatus que nous les rencontrons, avec leurs couronnes, leurs coupes, leurs violes semblables à des guitares espagnoles, leurs trônes de menuiserie. Des miniatures, ces belles figures de vieillards ont passé, presque sans changement, dans l'art monumental ; le sculpteur, ne pouvant les disposer en cercle, les a étagées aussi haut qu'il l'a pu, des deux côtés du Christ.



Phot. Catala frères.

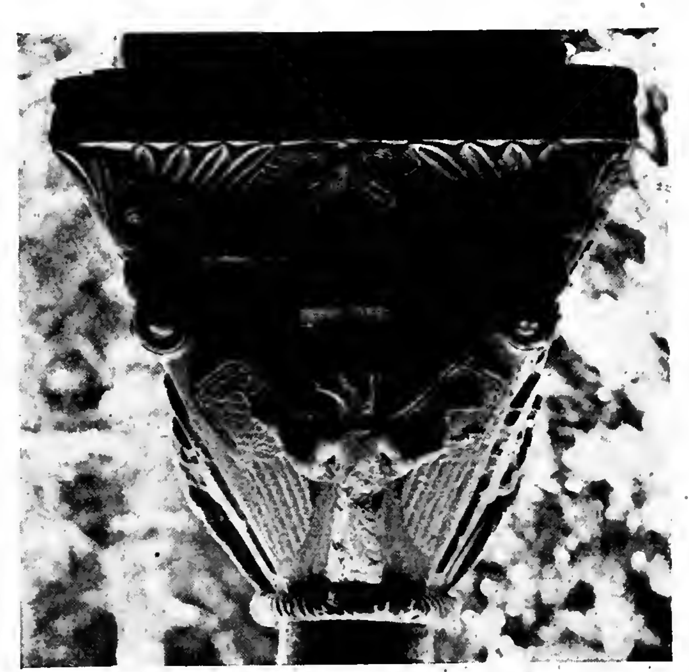
Fig. 4. — Christ en croix.
Manuscrit de Limoges. Bibl. Nat., latin 11550.

Le Christ de Moissac, il est vrai, ne ressemble pas tout à fait à celui du manuscrit : il ne porte pas le long sceptre qu'il a dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever. Mais il se peut fort bien que la miniature qui a servi de modèle au sculpteur ait été un peu différente, et voici ce qui me le fait croire. On conserve à la cathédrale d'Auxerre deux dessins du commencement du XIIe siècle [1], dont l'un représente le Christ en majesté entouré des vingt-quatre vieillards (fig. 3). Ces dessins, comme la suite nous le montrera encore plus clairement, viennent du Midi. Le Christ en majesté, entouré des vingt-quatre vieillards assis, portant la viole et la coupe, n'a pu être copié que dans un manuscrit de Beatus. Un petit détail lèvera tous les doutes. L'aigle, qui est à la gauche du Christ, porte dans ses serres non pas un livre, comme les autres animaux évangéliques, mais un rouleau. Or cette singularité

1. Ils ont été publiés par M. Prou dans la *Gazette archéologique*, 1887, t. XII, p. 138.

se remarque également dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever et au tympan de Moissac, et ne se rencontre pas ailleurs ; elle suffirait, à elle seule, à rattacher le feuillet d'Auxerre au groupe de Beatus. Il y a donc eu des manuscrits de l'*Apocalypse* qui montraient le Christ tel que nous le voyons à Moissac ; car, entre le tympan de Moissac et la page d'Auxerre, la ressemblance est presque complète.

Le tympan de Moissac dérive donc d'un manuscrit apparenté à l'*Apocalypse* de Saint-Sevér. J'y retrouve jusqu'au type des anges du miniaturiste : ils ont le même front bas envahi par une épaisse chevelure. Quant aux plis des manteaux et des tuniques, ces larges plis qui ressemblent à une suite de bandelettes juxtaposées, ils sont tout à fait dans la tradition des miniaturistes méridionaux. Un beau manuscrit de Limoges, qui remonte au XIe siècle, nous montre le Christ en croix, la Vierge et saint Jean drapés, comme le seront bientôt les personnages de Moissac [1] (fig. 4) : mêmes larges bandes d'étoffes, mêmes plis bouillonnants. On dirait que les miniaturistes se sont, tout d'un coup, improvisés sculpteurs.



Phot. Giraudon.

Fig. 5. — Évangéliste à tête d'animal. Chapiteau de Moissac.

Derrière le porche de Moissac s'ouvre un cloître, qui est, avec ses grands arbres, ses fleurs, ses ombres transparentes, le plus poétique qu'il y ait aujourd'hui en France. Les arcades ont été refaites au XIIIe siècle, mais les chapiteaux historiés sont de la fin du XIe siècle ; ils sont un peu antérieurs au grand bas-relief du portail, et nous allons les voir inspirés par les mêmes modèles.

Il est nécessaire de revenir à l'*Apocalypse* de Saint-Sever pour en faire mieux connaître l'économie. L'étrange manuscrit commence par une histoire de la Chute et de la Rédemption esquissée à grands traits. Des miniatures représentent successivement Adam et Ève, le Déluge, le Sacrifice d'Abraham, puis, quand les temps sont révolus, l'Annonce aux bergers et l'Adoration des Mages. C'est alors seulement que se déroule la vision de saint Jean. Le manuscrit ne se termine pas avec le commentaire de Beatus sur l'Apocalypse : un traité de saint Jérôme, consacré à l'interpré-

1. B. N., latin 11550, f° 6. On remarquera que les animaux apocalyptiques sont dans la tradition des *Apocalypses* de Beatus, et ressemblent à ceux de Moissac. L'aigle, au lieu d'être monté sur un rouleau, est monté sur l'étui qui contient le rouleau. Le manuscrit provient de Saint-Martial de Limoges, car, au f° 303, saint Martial est nommé en tête des litanies, immédiatement après les évangélistes.

tation du livre de Daniel, en forme la dernière partie. Il y a, en effet, entre les visions de saint Jean et celles de Daniel de singulières analogies, qui expliquent ce rapprochement. L'Ancien Testament et le Nouveau s'unissent pour annoncer, avec le même mystère, le règne de la Bête à la fin des temps ; une même impression de terreur sort des deux livres. Le commentaire de saint Jérôme est illustré avec autant de soin que le commentaire de Beatus : de belles miniatures nous font voir Daniel dans la fosse aux lions avec le prophète Abacuc, les jeunes Hébreux dans la fournaise, le roi Nabuchodonosor et enfin les bêtes symboliques. C'est ainsi que se termine non seulement le manuscrit de Saint-Sever, mais les plus beaux exemplaires de l'*Apocalypse* de Beatus.

Il nous sera plus facile maintenant de reconnaître les emprunts que les sculpteurs de Moissac ont faits à notre livre. Il n'y a aucun ordre logique dans la suite des chapiteaux du cloître ; on passe d'un miracle de Jésus-Christ à un miracle de saint Benoît et à une scène de l'Ancien Testament. Mais, si l'on se donne la peine de classer tous ces chapiteaux par sujet, on ne tarde pas à reconnaître qu'une série est consacrée à l'Apocalypse et une autre au livre de Daniel. Un pareil choix s'explique sans peine : les sculpteurs, qui allaient bientôt emprunter l'ordonnance de leur tympan au manuscrit de Beatus, y cherchèrent, dès 1095, des motifs d'inspiration pour leurs chapiteaux. On ne saurait parler de copies littérales ; il y a seulement, entre les chapiteaux et les miniatures, des analogies, dont quelques-unes sont très significatives. Le sculpteur, enfermé dans le champ étroit d'un triangle, a dû sans cesse abréger et condenser. Ajoutons que les manuscrits de Beatus présentent de continuelles variantes, et que nous sommes bien loin de les posséder tous.

Les chapiteaux empruntés à l'Apocalypse représentent : — les cavaliers montés sur des lions, — la lutte de saint Michel et du dragon, — la bête enchaînée par l'ange, — la grande Babylone, — la Jérusalem céleste, — les quatre animaux évangéliques.

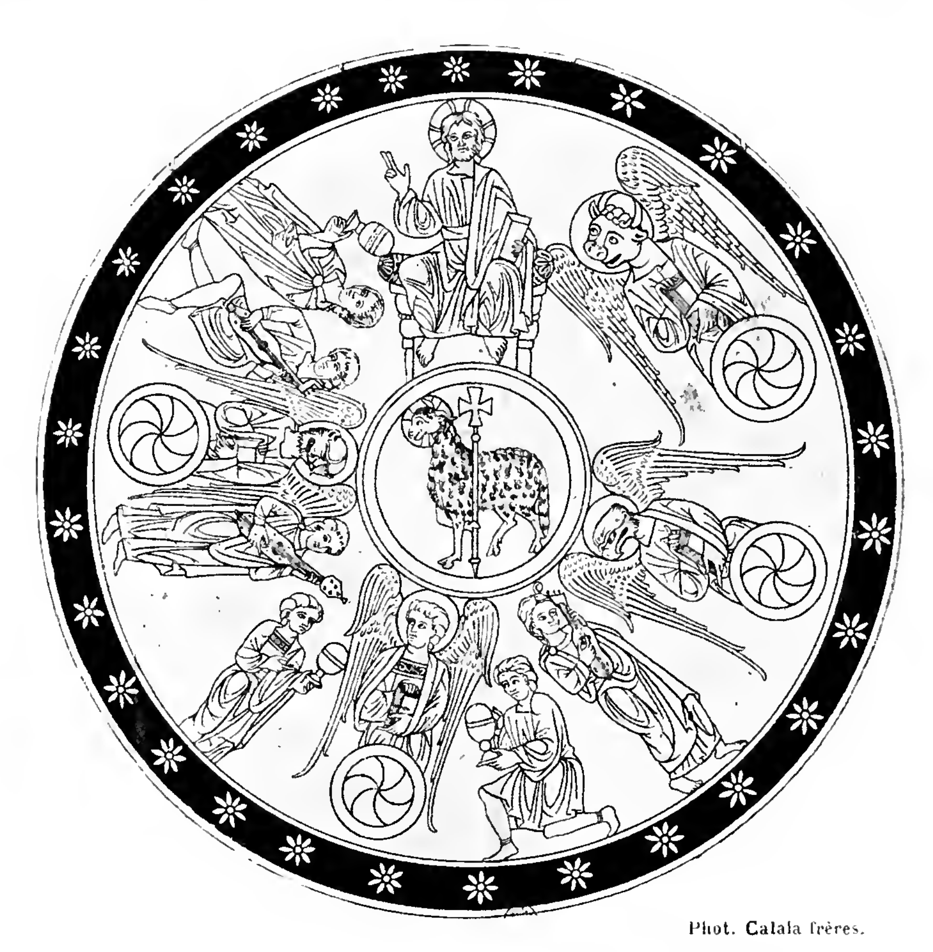
Les chapiteaux empruntés au livre de Daniel représentent : — les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, — Daniel dans la fosse au lion, visité par le prophète Abacuc, — le roi Nabuchodonosor changé en bête. Tous ces sujets se rencontrent dans les manuscrits de Beatus, du moins dans les plus riches.

Étudions quelques-uns de ces chapiteaux.

Le chapiteau qui représente deux cavaliers montés sur des lions, précédés d'un ange à pied portant une faucille, a été composé par l'artiste avec deux miniatures du livre de Beatus[1]. Il a réuni deux visions, fort éloignées l'une de l'autre dans l'Apocalypse, et qui n'ont aucun rapport entre elles. Il en use donc librement avec son

1. Un exemplaire de l'*Apocalypse* de Beatus (B. N., nouv. acq. lat. 1366) nous montre, au f° 94, les deux cavaliers montés sur des lions, et, au f° 116 v°, l'ange tenant la faucille debout près du trône de Dieu.

modèle, et il est tout autre chose qu'un simple copiste; mais qu'il ait consulté ce modèle, il n'y a pas à en douter. Le chapiteau qui nous montre l'ange enchaînant le dragon présente, en effet, un détail tout à fait typique : l'ange n'a pas les pieds sur la terre, il ne vole pas non plus, il semble tomber du ciel, la tête la première. Or, c'est sous cet aspect extraordinaire qu'apparaît l'ange vainqueur de la bête dans presque tous les manuscrits de Beatus [1]. On ne saurait voir là une rencontre due au hasard. Ajoutons que le type du dragon n'est pas une création de l'artiste, mais un emprunt évident aux manuscrits : la bête, attachée par le cou, est ailée, et sa longue queue se noue au milieu, comme dans une de nos miniatures [2]. Un chapiteau surtout est révélateur, c'est celui qui représente les symboles des évangélistes : ce sont des êtres monstrueux à têtes d'animaux et à corps d'homme (fig. 5). Tel est précisément l'aspect du lion, du bœuf et de l'aigle dans plusieurs manuscrits de Beatus [3]; on croirait voir d'antiques divinités égyptiennes (fig. 6). Un motif si étrange, et tout à fait isolé dans notre art français du XIIe siècle, prouve clairement que l'artiste a feuilleté un manuscrit de Beatus pour y chercher l'inspiration.



Phot. Catala frères.

Fig. 6. — Les évangélistes à têtes d'animaux. *Apocalypse* d'Astorga.

Deux autres chapiteaux, que l'on pourrait croire sortis de l'imagination de l'artiste, sont aussi des emprunts faits à nos manuscrits. Ils représentent tous les deux une ville avec ses créneaux et ses tours; deux inscriptions nous donnent leur nom : l'une s'appelle la grande Babylone, *Babylonia magna*, l'autre s'appelle *Jérusalem*. Ces deux villes mystiques, qui symbolisent, l'une, le règne du mal sur la

1. Notamment dans le manuscrit de Saint-Sever et dans le Beatus du XIIe siècle de la Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1366.

2. B. N., nouv. acq. lat. 2290, f° 111, *Apocalypse* de Beatus du XIIe siècle.

3. Le manuscrit de Saint-Sever ne nous montre pas ces animaux à corps d'homme, mais on les rencontre dans le ms. nouv. acq. lat. 2290, f° 56 v° et f° 71 v°, et dans l'*Apocalypse* publiée par Bachelin : *Descript. d'un manusc. de l'Apocalypse provenant de la Bibliothèque d'Astorga.*

terre, l'autre, la cité céleste, se rencontrent toutes les deux dans l'*Apocalypse* de Beatus; il ne manque à Moissac que le grand serpent qui se replie en cercle autour de Babylone.

Les épisodes empruntés au livre de Daniel ne sont pas moins significatifs. On pourrait croire qu'un sujet aussi fréquemment reproduit que l'histoire de Daniel dans la fosse aux lions ne prouve rien; mais on ne saurait en dire autant du chapiteau consacré aux trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Le sujet est, il est vrai, très fréquent dans l'art chrétien primitif : les fresques des Catacombes, les verres à fond d'or, les bas-reliefs des sarcophages nous en offrent cent exemples; c'est que le nom des jeunes Hébreux figurait dans la prière qu'on récitait pour les morts, et que l'art chrétien des premiers siècles a un caractère presque exclusivement funéraire. Mais, au moyen âge, l'antique prière pour les morts est oubliée, et l'image des jeunes Hébreux dans la fournaise disparaît. Au XII[e] siècle, ce sujet est extrêmement rare. Il semble évident que l'artiste de Moissac avait sous les yeux un modèle qui faisait revivre un sujet oublié. Ce modèle, il n'a pu le trouver que dans l'*Apocalypse* de Beatus, qui se termine, comme nous l'avons dit, par une illustration du livre de Daniel. Un autre chapiteau de Moissac donne à cette hypothèse la force d'une certitude. Il représente un sujet qui ne peut venir que du livre de Daniel : Nabuchodonosor changé en bête. On se souvient que Daniel, avant d'expliquer à Balthasar les trois mots écrits par la main sur le mur, lui rappelle le châtiment de l'orgueil de Nabuchodonosor, rabaissé par Dieu au niveau de la brute[1]. Cet épisode n'a pas été illustré dans le manuscrit de Saint-Sever, mais il l'a été dans la belle *Apocalypse* de Beatus de la Bibliothèque d'Astorga[2]. Le sculpteur de Moissac a donc eu sous les yeux un manuscrit très richement illustré, qui lui donnait non seulement les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, mais encore Nabuchodonosor changé en bête.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 7. — La vision de saint Jean. Tympan de l'église de La Lande-de-Cubzac (Gironde).

1. Daniel, V, 21.
2. C'est le manuscrit étudié par Bachelin.

S'il en est ainsi, on peut aller encore plus loin. Le manuscrit de Beatus s'ouvre, nous l'avons dit, par quelques scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament : histoire d'Adam et d'Ève, — Sacrifice d'Abraham, — Annonce aux bergers, — Adoration des Mages. Or, ces quatre scènes se rencontrent précisément sur quatre chapiteaux du cloître de Moissac. On pouvait trouver singulier que l'artiste ait représenté l'Annonce aux bergers et l'Adoration des Mages, et n'ait pas représenté la Nativité ; cette singularité s'explique maintenant : il avait un guide auquel il demandait ses sujets. Ces sujets d'ailleurs, il les traitait avec une assez grande liberté, et en s'écartant sans doute assez souvent de son modèle.



Phot. Catala frères.

Fig. 8. — La vision de saint Jean. Manuscrit de l'*Apocalypse* de Beatus, Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 1366.

Les miniatures de l'*Apocalypse* de Beatus ont exercé leur influence dans toute l'ancienne Aquitaine. On les voit imitées même au delà de la Loire. Le monastère de Saint-Benoît-sur-Loire est situé sur la rive septentrionale du fleuve, et il appartient par son histoire à la France royale, à la France du Nord ; pourtant, le vieux manuscrit méridional était arrivé jusque-là. L'étude de quelques-uns des chapiteaux de l'église nous en donnera la preuve.

Cette belle église de Saint-Benoît est précédée d'un clocher inachevé, dont le rez-de-chaussée forme un porche plein de grandeur. On y remarque, au milieu de chapiteaux de feuillages, quelques chapiteaux historiés. Deux d'entre eux sont consacrés à l'Apocalypse. Ils représentent, l'un, le Fils de l'Homme apparaissant à saint Jean entre les sept étoiles et les sept candélabres, l'autre, les quatre cavaliers déchaînant chacun sur le monde un fléau. Ce sont des œuvres d'une naïve gaucherie, mais où l'on reconnaît cependant l'imitation de l'*Apocalypse* de Beatus. Le Christ mettant la main sur la tête de saint Jean prosterné, les sept étoiles, qui ressemblent à sept fleurs épanouies, sont tout à fait dans la tradition de nos manuscrits. Mais un groupe sculpté sur le flanc du chapiteau lève tous les doutes : on voit l'ange et saint Jean tenant chacun un des côtés du livre. C'est une image qui se rencontre dans

toutes nos *Apocalypses*, et qui s'y trouve même répétée plusieurs fois[1]. Ce ne saurait être là une rencontre fortuite. Le chapiteau des quatre cavaliers, tout gauche qu'il soit, conserve quelques souvenirs de la miniature originale. Les quatre cavaliers sont réunis sur le même chapiteau, comme ils sont réunis dans le manuscrit sur la même page ; l'Agneau de Dieu les accompagne. Faute de place, et aussi faute de talent, le sculpteur les a serrés les uns contre les autres et les a rendus tout à fait inexpressifs. Cependant le cavalier qui tend son arc, avec son court manteau s'envolant derrière lui et son étrange coiffure, trahit l'imitation d'un original pareil à l'*Apocalypse* de Saint-Sever[2].

Deux autres chapiteaux, qui se trouvent non plus sous le porche, mais dans le transept de l'église, complètent la série, et nous donnent une preuve de plus. Ils sont empruntés au livre de Daniel, et représentent, l'un, Daniel dans la fosse aux lions recevant la visite du prophète Abacuc, l'autre, Nabuchodonosor changé en bête. Ce dernier sujet suffirait à nous révéler l'original dont le sculpteur s'est inspiré[3].

Il y avait donc, à Saint-Benoît-sur-Loire, comme à Moissac, un manuscrit de Beatus. Aussi, ne sommes-nous pas surpris d'apprendre qu'au temps de l'abbé Gauzelin, c'est-à-dire entre 1004 et 1030, les scènes de l'Apocalypse avaient été peintes sur le mur occidental de l'église[4] : l'artiste avait sans doute imité lui aussi les miniatures du manuscrit.

Moissac, Saint-Benoît-sur-Loire nous offrent les exemples les plus frappants de l'imitation du manuscrit de l'*Apocalypse*, mais ce ne sont pas les seuls, et je puis en citer au moins deux autres.

Le tympan de l'église de La Lande-de-Cubzac (Gironde) représente le Fils de l'Homme apparaissant à saint Jean : il est debout, une épée sort de sa bouche, et, de la main droite, il porte un cercle où sont enfermées les sept étoiles; les sept candélabres sont près de lui, et sept arcades symbolisent les sept églises (fig. 7). Ce n'est nullement sous cet aspect qu'apparaît le Christ dans le manuscrit de Saint-Sever : au lieu d'être debout, il est assis sur un trône, il n'a pas d'épée dans la bouche, et il ne porte pas dans sa main les étoiles. Si l'on ne connaissait que le beau manuscrit de la Bibliothèque Nationale, on pourrait croire le tympan de La Lande-de-Cubzac entièrement indépendant des manuscrits de l'*Apocalypse*. Mais il arrive, nous l'avons dit, que ces manuscrits offrent des variantes. Que l'on ouvre un autre

1. Nouv. acq. lat. 1366, f° 35 et suiv. Voir aussi Bachelin, *ouv. cit.*

2. Dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever, comme au chapiteau de Saint-Benoît, le cavalier qui tend l'arc a seul une coiffure, les trois autres ont la tête nue.

3. Nabuchodonosor changé en bête ne se voit qu'à Moissac, à Saint-Benoît et sur un chapiteau de Saint-Gaudens (Haute-Garonne), mais la sculpture de Saint-Gaudens est de l'école de Moissac et de Toulouse.

4. Andreae Floriacensis, *Vita Gauzlini*, ch. LVII. ; J. von Schosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*, p. 184.

manuscrit de la Bibliothèque Nationale, plus jeune d'un siècle au moins que le manuscrit de Saint-Sever [1], et on y trouvera le Christ de notre tympan (fig. 8). Assurément, il y a quelques différences : les étoiles sont enfermées non dans un cercle entier, mais dans un demi-cercle, les sept arcades sont en dessous au lieu d'être sur le côté, saint Jean enfin s'incline davantage. Il n'en est pas moins évident que le tympan de La Lande-de-Cubzac est la copie d'une miniature de cette famille.



Phot. Catala frères.

Fig. 9. — Bataille des deux vieillards.
Apocalypse de Saint-Sever.

Le sculpteur de La Lande-de-Cubzac venait, sans aucun doute, de quelque grande abbaye méridionale, où il avait pu étudier un manuscrit de l'*Apocalypse*. Le livre, sans cesse recopié, passait d'abbaye en abbaye et montait vers le Nord. Nous pouvons affirmer que l'antique abbaye de Saint-Hilaire, à Poitiers, possédait une *Apocalypse* de Beatus, presque semblable à celle de Saint-Sever. Le manuscrit de Saint-Sever, en effet, est orné de petits sujets de genre, qui n'ont aucun rapport avec le texte ; on dirait que l'artiste a voulu reposer un instant le lecteur de tant de scènes d'épouvante. C'est ainsi qu'on voit au bas d'une page deux hommes chauves se heurtant front contre front (fig. 9) [2] ; faute de pouvoir se prendre aux cheveux, ils se saisissent à la barbe, pendant qu'une femme les contemple ; en dessous, on lit ce vers latin ironique, qui vient on ne sait d'où :



Fig. 10. — Bataille des deux vieillards.
Chapiteau provenant de Saint-Hilaire de Poitiers [3].

Frontibus attritis barbas conscindere fas est.

1. B. N., nouv. acq. lat. 1366, f° 12 v°. C'est aussi un commentaire de Beatus sur l'Apocalypse.
2. B. N., latin 8878, f° 184.
3. *Congrès archéologique de Poitiers*, 1903, p. 400 (Paris, Picard).

Singulier intermède entre l'image de la bête, qui vomit des crapauds, et l'image de l'ange, qui verse dans l'Euphrate la coupe de la colère divine. Il s'est trouvé à Saint-Hilaire de Poitiers un artiste qui a préféré aux miniatures tragiques la miniature bouffonne ; il sculpta sur un chapiteau la bataille des deux chauves avec une fidélité qui, sans être absolue, nous permet pourtant de reconnaître sans peine son original[1] (fig. 10).



Phot. Catala frères.

Fig. 11. — Un évangéliste. *Évangéliaire* de Limoges. Bibl. Nat., latin 254.

Ces exemples prouvent que les sculpteurs sont allés chercher plus d'une fois leurs modèles, ou au moins leur inspiration, dans les manuscrits de l'*Apocalypse* de Beatus. Comment s'en étonner ? Le livre, par ses couleurs violentes, ses dessins étranges, son atmosphère de rêve, exerce sur l'imagination une véritable tyrannie : qui l'a vu une fois ne l'oublie plus. C'est à lui que les artistes ont emprunté le Christ entouré des quatre animaux ; c'est à lui qu'ils doivent ces vieillards de l'Apocalypse, qui ont sur la tête des couronnes, qui tiennent d'une main la coupe et de l'autre la viole, types tout nouveaux et dont l'art antérieur n'offrait aucun exemple. Ces étranges manuscrits de l'Apocalypse ont donc laissé sur l'art du XIIe siècle une profonde empreinte. Ils orientaient l'imagination des artistes vers la grandeur et le mystère ; rien ne s'harmonisait mieux que ces graves tympans avec les églises romanes pleines d'ombre. Plus d'un sculpteur sans doute n'avait jamais vu l'*Apocalypse* de Beatus, mais il suffisait que le génie du livre eût passé dans une œuvre comme le tympan de Moissac. Moissac fut pour nos artistes le vrai point de départ[2].



Phot. Catala frères.

Fig. 12. — Saint Augustin. Manuscrit de Limoges. B. N., latin 1987.

Cet art, qui gardait l'étrangeté d'une vision, s'est perpétué jusqu'à la fin du

1. Le chapiteau est aujourd'hui au Musée archéologique de Poitiers. Il a été découvert près de l'église Saint-Hilaire, et il provient certainement de l'abbaye.

2. C'est ce que nous montrerons au chapitre XI.

XII[e] siècle, mais il n'a pas été au delà. Au XIII[e] siècle, le Fils de l'Homme, assis entre les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards, disparaît. Il sera remplacé par l'image plus humaine du Christ montrant ses plaies aux hommes qu'il va juger. Le ciel n'est plus symbolisé par la figure sévère, presque redoutable des vingt-quatre vieillards, mais par la douce figure des martyrs, des confesseurs et des vierges, qui forment de grands cercles concentriques autour du Christ. La vieille *Apocalypse* est décidément oubliée, mais elle avait régné pendant un siècle.

III

Il ne faudrait pas croire que les manuscrits illustrés de l'*Apocalypse* de Beatus aient été les seuls modèles des sculpteurs du XII[e] siècle : ils en eurent beaucoup d'autres sous les yeux. Il nous est parfois possible de découvrir non pas leurs originaux eux-mêmes (ils ont disparu depuis longtemps), mais des manuscrits fort apparentés à ces originaux.



Phot. Cartailhac.
Fig. 13. — Apôtres.
Musée de Toulouse.

Revenons encore à Moissac. Dans le cloître, quelques massifs piliers se mêlent, de distance en distance, aux légères colonnettes ; ces piliers sont décorés de bas-reliefs d'une très faible saillie, qui représentent des figures d'apôtres. On dirait presque des dessins gravés. Le sculpteur s'y montre si timide qu'on croit assister aux débuts d'un art; et, en effet, ces bas-reliefs, qui sont certainement antérieurs à 1100, sont au nombre des premiers essais de l'école méridionale. Ces silhouettes sans relief, ces tuniques, dont les plis naïfs sont dessinés par de simples lignes concentriques, font penser non pas, comme on l'a dit, aux ivoires byzantins, dont le modelé est tout autre, mais aux miniatures.

Il y a, à la Bibliothèque Nationale, un Évangéliaire du XI[e] siècle, qui vient de Saint-Martial de Limoges[1] ; il n'est décoré que de quatre miniatures : en

1. B. N., latin 254.

tête de chacun des Évangiles, on voit l'image des évangélistes[1]. Contrairement à l'ancienne tradition carolingienne, les évangélistes ne sont pas assis : ils sont debout sous un portique, bénissant de la main droite et tenant le livre de la main gauche (fig. 11). Il y a, entre ces figures et les bas-reliefs de Moissac, des ressemblances frappantes : même encadrement d'arcades, mêmes gestes, même système de plis laissant deviner les jambes sous la tunique. Le saint André de Moissac porte à la main un long sceptre, comme un des évangélistes du manuscrit. Il semble évident que le sculpteur a eu entre les mains un manuscrit de la même famille, où les apôtres étaient représentés comme les évangélistes de Limoges. Un singulier détail, les imbrications que les personnages ont sous les pieds, se retrouve dans un autre manuscrit du Sud-Ouest de la France, contemporain de l'Évangéliaire[2]. On y voit saint Augustin assis; ses jambes croisées de la façon la plus bizarre forment une sorte d'X, et ses pieds reposent sur des imbrications[3] (fig. 12). On pense aussitôt non seulement à l'art de Moissac, mais à l'art de Toulouse. Les fameux apôtres de Gilabertus (fig. 13) et les deux femmes assises qui portent le lion et le bélier[4] (fig. 14) ont les jambes croisées de la même manière, et ont, sous les pieds, les mêmes imbrications. De sorte qu'à Toulouse, comme à Moissac, la sculpture semble avoir ses origines dans les manuscrits méridionaux. Mais il nous manque un si grand nombre de ces manuscrits, que nous ne pouvons qu'entrevoir la vérité.



Phot. R. Kœchlin.

Fig. 14. — Femmes portant un lion et un bélier. Musée de Toulouse.

Un exemple, cependant, nous fera atteindre à une vraisemblance qui approche fort de la certitude. Le trumeau du portail de Souillac (Lot) est un des monuments les plus extraordinaires de la sculpture du XIIe siècle dans le Midi; il représente des animaux superposés, oiseaux et quadrupèdes, qui se dévorent les uns les autres (fig. 15). Que n'a-t-on pas écrit sur ce trumeau de Souillac? On l'a attribué tour à tour au génie celtique et au génie barbare survivant dans ces provinces du plateau central.

1. Fo 10, fo 32, fo 46 vo, fo 67.
2. B. N., latin 1987.
3. Fo 43.
4. Au Musée de Toulouse.

On y voyait presque une cosmogonie. Mais qu'on veuille bien ouvrir la grande *Bible* du x[e] siècle, que conserve la Bibliothèque Nationale, et qui vient, elle aussi, de Saint-Martial de Limoges[1]; on y verra, en tête du Nouveau Testament, quelques-uns des plus magnifiques canons qui existent[2]. Ce sont des arcs en plein cintre portés par des pilastres aux chapiteaux étranges : ici, on voit une tête de lion de face à la crinière hérissée, là, un taureau tout entier. Les pilastres eux-mêmes reposent non sur le sol, mais sur des animaux qui les portent. On pense à l'art de la Perse antique et de la Mésopotamie ; et il se trouve que cette première impression est parfaitement juste, car les canons de la *Bible* de Limoges ne sont pas autre chose qu'une imitation des canons évangéliques des manuscrits syriens, où revivaient les plus vieilles traditions de l'Asie[3] : les oiseaux qui se jouent au-dessus des arcades, motif syrien par excellence, suffiraient à le prouver. Or, dans le manuscrit de Limoges, deux des pilastres des canons sont couverts, depuis le haut jusqu'en bas, d'animaux superposés qui se dévorent (fig. 16) : ce sont des chiens ou des guépards qui s'acharnent sur des lièvres, ce sont des oiseaux aquatiques qui ont au bec un poisson, — autant de motifs orientaux[4] que l'artiste a réunis en un tout singulier.

Que conclure de cet examen ? Ne semble-t-il pas évident que le sculpteur du trumeau de Souillac a connu, sinon le manuscrit de Limoges lui-même, au moins un manuscrit d'une inspiration analogue? Tout en imitant, il a eu le



Phot. Giraudon.
Fig. 15. — Trumeau de Souillac (Lot).

1. B. N., latin 5 (2[e] volume).
2. F° 134 et suiv.
3. Nous reviendrons sur ce sujet à la fin de ce chapitre.
4. On trouvera des animaux tout à fait semblables sur une coupe assyrienne publiée par Layard.

mérite d'enchevêtrer plus habilement ses animaux, de les tresser avec plus d'art.



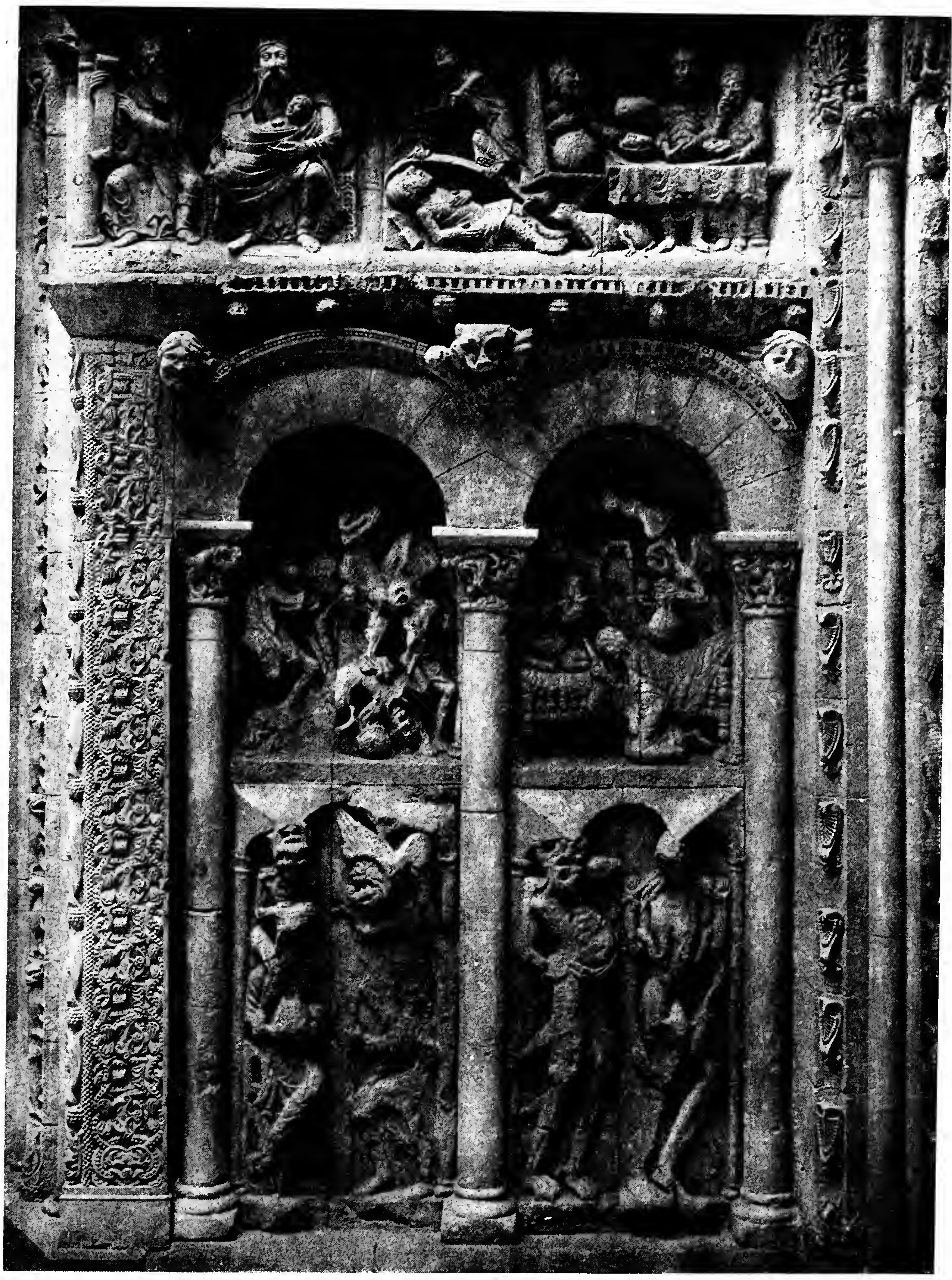
Phot. Catala frères.

Fig. 16. — Fragment du canon des Évangiles. Manuscrit de Saint-Martial de Limoges. Bibl. Nat., latin 5.

Certaines pratiques de la sculpture méridionale ne peuvent s'expliquer que par l'imitation des manuscrits. Un chapiteau de Moissac nous montre dans la scène du sacrifice d'Abraham une particularité singulière : Isaac est monté sur un tertre qui semble fait d'une suite de petites vagues recourbées. Cette étrange façon de dessiner les montagnes avait été adoptée par les miniaturistes du Midi ; elle se rencontre dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever aussi bien que dans un beau Lectionnaire de l'école de Limoges [1]. Les sculpteurs ont parfois imité le procédé des miniaturistes. En Espagne, un bas-relief du cloître de Silos, étroitement apparenté à notre art méridional, représente la Descente de Croix ; on y remarque que le rocher du Golgotha est fait d'une superposition de petites vagues : l'imitation n'est pas ici moins évidente qu'à Moissac.

Sont-ce là les seuls emprunts que l'art du Midi ait faits aux miniatures ? J'en entrevois beaucoup d'autres, mais les trop rares manuscrits qui se soient conservés ne nous donneraient que des à peu près. Je n'ai pas trouvé l'original exact de l'histoire de Lazare et du mauvais riche sculptée au porche de Moissac (fig. 17) ; je n'en suis pas moins convaincu que l'artiste s'est inspiré d'un manuscrit illustré. Voici une miniature empruntée à un manuscrit du XIIe siècle [2] ; on y voit Abraham, coiffé d'une calotte, portant l'âme de Lazare dans son sein, et, au-dessous, le mauvais riche dans les flammes, tourmenté par les démons (fig. 18). C'est exactement la disposition et même quelques-uns des détails de la scène de Moissac. Cette opposition de Lazare assis sur les

1. B. N., latin 9438, f° 20 v°.
2. B. N., latin 833, f° 135 v°.



Phot. Giraudon.

Fig. 17. — Porche de Moissac. La parabole du mauvais riche.

genoux d'Abraham et du mauvais riche torturé en enfer remonte haut, puisqu'elle se trouve déjà dans le manuscrit grec de saint Grégoire de Nazianze[1], qui est du IXe siècle, mais dont l'original remonte probablement au VIe. Elle est traditionnelle chez les Grecs[2]. Il manque, il est vrai, à tous ces manuscrits, le festin du mauvais riche, il y manque sa mort et celle de Lazare. Toutes ces scènes sont à Moissac. Mais on les trouve dans d'autres manuscrits : dans un manuscrit du XIIe siècle, conservé en Autriche[3], et dans le fameux manuscrit alsacien de l'abbesse Herrade, l'*Hortus deliciarum*[4]. Dans le manuscrit autrichien, qui fut sans aucun doute inconnu de nos artistes du Midi, on voit, comme à Moissac, un serviteur qui présente une coupe au mauvais riche assis à table avec sa femme. On sent une tradition, et nous devinons que le sculpteur de Moissac avait un modèle.



Phot. Catala frères.

Fig. 18. — La parabole du mauvais riche. Miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, latin 833.

Mais les exemples que nous avons donnés déjà paraîtront peut-être assez probants. On ne peut douter maintenant que les sculpteurs du Sud-Ouest de la France ne se soient inspirés des manuscrits et qu'ils n'aient demandé aux miniatures leurs premières leçons.

IV

Il faut montrer maintenant qu'il en fut de même dans les autres écoles. Là aussi nous ne pourrons donner qu'un petit nombre d'exemples, car où trouver aujourd'hui les originaux dont s'inspirèrent les sculpteurs ? Cependant un certain nombre de manuscrits, que le hasard nous a conservés, nous permettront de faire quelques rapprochements significatifs.

1. B. N., grec 510, f° 149. Omont, *Fac-Similés*, Pl. XXXIV.

2. Didron, *Manuel d'iconogr. grecque et latine* (*Guide de la peinture du Mont Athos*), p. 221. La scène est conçue presque comme à Moissac.

3. P. Buberl, *Die illustrierten Handschriften in Steiermark*, Leipzig, 1911, 1re partie, Pl. X.

4. *Hortus deliciarum*, publié par les chanoines Straub et Keller, Strasbourg, 1901, Pl. XXXI *bis*.

En étudiant les chapiteaux de l'Auvergne, il m'a toujours semblé entrevoir derrière ces œuvres d'aspect archaïque, quoiqu'elles ne soient que du XIIe siècle, des modèles plus anciens. On est surpris, par exemple, d'apercevoir parfois, sur la tête des personnages, des casques qui semblent remonter aux temps carolingiens.



Fig. 19. — Psychomachie. Chapiteau de Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand [1].

Un chapiteau de Notre-Dame-du-Port, à Clermont, représente la bataille des Vertus et des Vices, et il n'est pas difficile d'y reconnaître la mise en scène de la *Psychomachie*, le fameux poème de Prudence (fig. 19). Le sujet a été souvent traité par les artistes du XIIe et du XIIIe siècle ; mais les chapiteaux de Clermont présentent des particularités que nous ne trouvons pas ailleurs. Par-dessus leurs longues robes les Vertus ont endossé une armure, elles ont un casque, et elles portent la lance ou l'épée et le bouclier. Cette image toute militaire des Vertus nous prouve que l'artiste s'est inspiré d'un manuscrit illustré de la *Psychomachie* de Prudence. Ces manuscrits sont nombreux [2] ; presque tous représentent les Vertus sous l'aspect de femmes revêtues de l'armure. Dans les plus anciens, les Vertus ressemblent à des soldats romains [3] ; mais bientôt, leur armure se modifiant, elles apparaissent sous l'aspect de chevaliers du haut moyen âge. Un manuscrit du XIe siècle de la Bibliothèque de Bruxelles [4] nous les offre avec un équipement de tout point semblable à celui des Vertus de Cler-



Fig. 20. — Psychomachie. Bibliothèque de Bruxelles.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1912, p. 261 (Paris, Champion).

2. Les miniatures de tous ces manuscrits ont été photographiées et publiées par Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, texte et planches, 2 vol., Berlin, 1905.

3. Par exemple dans le ms. de Berne, qui est du IXe siècle, mais qui reproduit un original beaucoup plus ancien.

4. Ms. n° 9968-72. Stettiner, Taf. 183.

mont : cotte de mailles sur la longue robe, casque, bouclier, lance ornée d'un gonfanon (fig. 20). A Clermont, le Vice avec lequel la Vertu est aux prises a un aspect sauvage ; il serait complètement nu, s'il n'avait autour des flancs une ceinture d'où pendent des lanières velues faites de peau de bête ; sur sa tête, ses cheveux se hérissent en touffes séparées. C'est une sorte de Faune qui personnifie tous les bas instincts de notre nature. Cette figure, qu'on trouve dans presque tous les manuscrits de Prudence[1], remonte jusqu'à l'antiquité. Tel est précisément le Vice du chapiteau de Clermont ; je n'en connais aucun autre dans l'art du moyen âge qui lui ressemble. Une pareille figure, aussi bien que l'image des Vertus armées, ne s'explique que par l'imitation d'un manuscrit illustré de la *Psychomachie*. L'artiste en a usé fort librement, puisqu'il a agencé ses personnages à sa guise, mais le type de ces personnages ne lui appartient pas.



Fig. 21. — Le prophète Ézéchiel. Chapiteau de Royat[2] (Puy-de-Dôme).

Un chapiteau de l'église de Royat va nous offrir l'imitation d'une autre miniature : le sujet n'en avait pas encore été compris. On voit un personnage à longue barbe, qui tient une balance ; près de lui, un personnage imberbe a dans la main droite une sorte de couteau et serre de la main gauche les plis de sa tunique (fig. 21). Quel est le sens de cette énigme ? Le livre d'Ézéchiel nous en donne l'explication. Le prophète reçoit de l'Éternel l'ordre de raser sa barbe et ses cheveux, et de les peser dans la balance ; il doit en faire plusieurs parts, en brûler une, en jeter l'autre au vent et garder la troisième dans les plis de sa tunique[3]. C'est le sujet même du chapiteau de Royat. Ézéchiel y est représenté deux fois : on le voit portant la balance, puis tenant le rasoir avec lequel



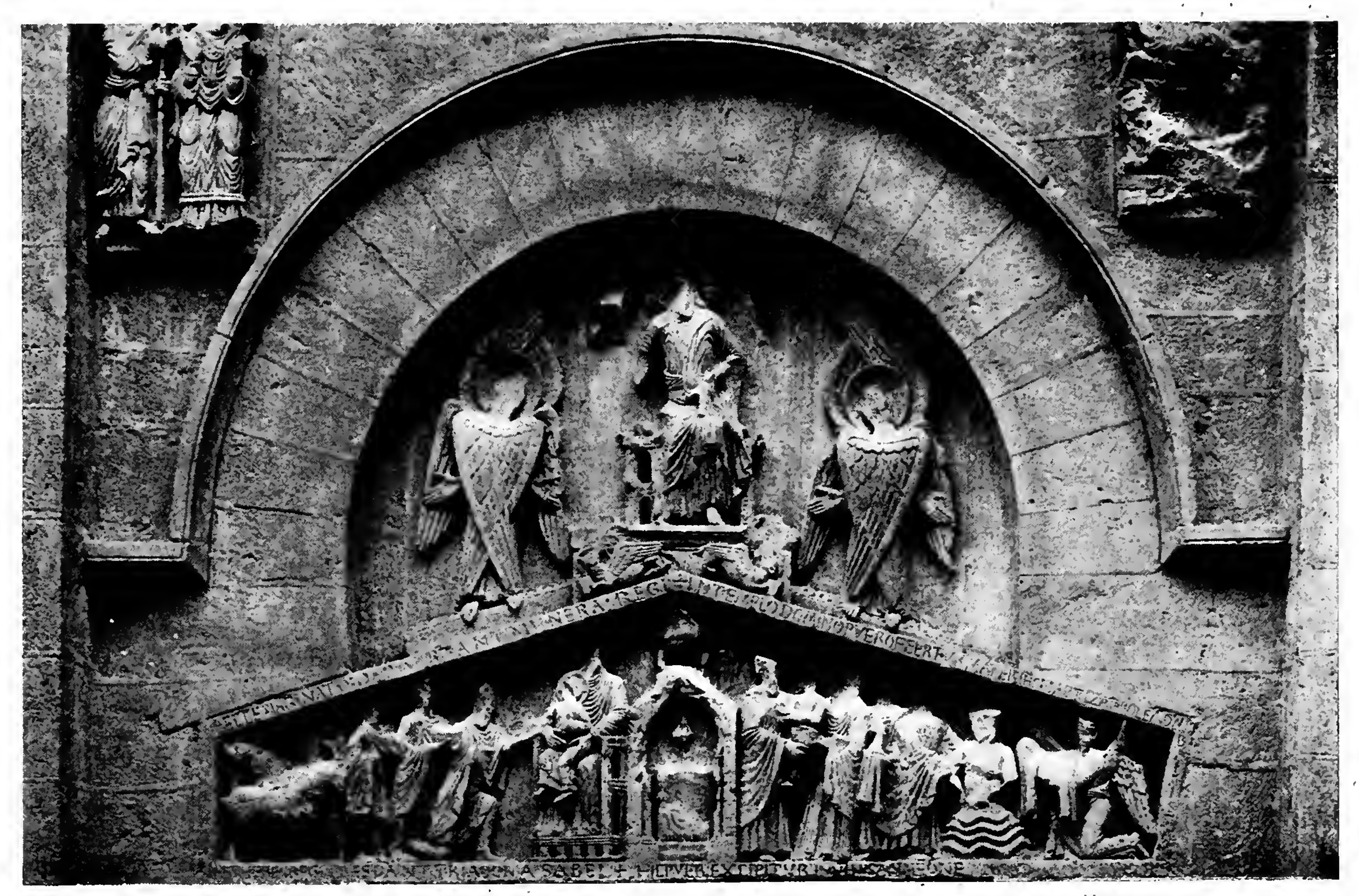
Fig. 22. — Le prophète Ézéchiel. *Bible* de Rosas, dite *Bible de Noailles*. Bibl. Nat., latin 6.

1. Stettiner ; notamment Taf. 78, Taf. 183 ; voir notre fig. 20.
2. *Archives de la Commission des Monuments historiques*, IV, Pl. 7 (Paris, Laurens).
3. Ézéchiel, V, 1-4.

il vient de couper ses cheveux et sa barbe, qu'il semble serrer dans sa tunique.

Or, cette étrange composition n'a pas été, comme on pourrait le croire, imaginée par le sculpteur : il n'a fait qu'imiter. On trouve, en effet, dans le *Commentaire* d'Haimon sur Ézéchiel, qui remonte au xe siècle, un dessin tout semblable à notre chapiteau [1].

Il représente d'abord le prophète tenant la balance, puis le même personnage portant le rasoir qui lui a servi à se couper la barbe et les cheveux. Une page fort



Phot. Giraudon.

Fig. 23. — Vision d'Isaïe, Adoration des Mages, Présentation au temple, Baptême de Jésus-Christ. Portail de Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand.

analogue, mais plus voisine encore du chapiteau de Royat, se rencontre dans la fameuse *Bible de Noailles*, manuscrit du xie siècle [2] (fig. 22). Cette représentation d'Ézéchiel se transmettait de manuscrit en manuscrit. Le sculpteur de Royat avait donc sous les yeux une Bible illustrée qu'il a imitée.

Les sculpteurs, qui avaient trouvé dans leur Bible illustrée le modèle du chapiteau de Royat, y trouvèrent aussi le modèle du tympan de Notre-Dame-du-Port. Ce tympan représente la Vision d'Isaïe (fig. 23). Dieu apparaît au prophète dans le

1. B. N., latin 12302.

2. Le manuscrit vient du monastère de Rosas en Catalogne. B. N., latin 6 (t. III).

temple; il est assis sur son trône, et des séraphins se tiennent près de lui. « L'année de la mort du roi Ozias, dit le texte, je vis le Seigneur assis sur un trône. Des séraphins se tenaient près de lui ; ils avaient chacun six ailes : deux dont ils se couvraient la face, deux dont ils se couvraient les pieds, et deux dont ils se servaient pour voler. Ils criaient l'un à l'autre et disaient : « Saint, saint, saint est l'Éternel, le Dieu des armées ! toute la terre est pleine de sa gloire ! » Les portes furent ébranlées dans leurs fondements par la voix qui retentissait, et la maison fut pleine de fumée[1]. » Cette grandiose vision, qui remplit si heureusement le tympan, semble faite pour la sculpture monumentale ; pourtant elle a été dessinée longtemps avant d'avoir été sculptée. La *Bible de Noailles*, où nous avons rencontré l'histoire d'Ézéchiel, nous montre également la Vision d'Isaïe[2]. C'est la même disposition, la même symétrie : les séraphins ouvrent et croisent de la même manière leurs six ailes. C'est une scène que l'on sent immuable, et, en effet, elle était fixée depuis des siècles. Le fameux manuscrit de Cosmas de la Bibliothèque Vaticane la représente telle que nous la voyons dans la *Bible de Noailles* (fig. 24). Le manuscrit de Cosmas est du VII[e] siècle, mais il reproduit, suivant toutes les apparences, un original du VI[e]. C'est dans l'Orient grec, à Alexandrie, que fut enluminé le premier exemplaire de Cosmas. C'est donc à Alexandrie, et dès le VI[e] siècle, que la Vision d'Isaïe fut conçue avec la noble symétrie que nous retrouvons sept siècles après au portail de Clermont. C'est par les manuscrits que le type primitif s'est fidèlement transmis, et c'est à un manuscrit que le sculpteur du XII[e] siècle l'a emprunté.



Phot. H. É. (Millet), c. 450.

Fig. 24. — Vision d'Isaïe. Manuscrit de Cosmas, Vatican.

V

La sculpture de la vallée du Rhône appartient à une époque déjà avancée : elle est de la fin du XII[e] siècle. C'est un art qui avait déjà un passé, des traditions, et qui avait moins besoin, ce semble, d'aller demander des modèles aux manuscrits illus-

1. Isaïe, VI, 1-4.
2. B. N., latin 6 (t. III), f° 2 v°.

trés. Pourtant, il s'y rencontre encore plus d'une imitation de la miniature : on en aperçoit quelques-unes, on en devine d'autres.

On peut voir à la cathédrale de Valence un ancien tympan, relégué sous un porche, qui représente, dans le haut, le Christ assis en majesté au milieu des anges et, dans le bas, la Multiplication des pains[1] (fig. 25). Ce dernier sujet est conçu avec une singulière grandeur. Le Christ est debout au centre de la composition ; il est de face, et il pose chacune de ses mains sur les corbeilles que lui présentent deux disciples placés à sa droite et à sa gauche. Il y a dans cette grave symétrie une beauté antique qui emporte l'imagination aux origines de l'art chrétien ; et, en effet, une des plus anciennes peintures chrétiennes, la fresque à moitié effacée des Catacombes d'Alexandrie, nous montre la Multiplication des pains sous l'aspect même qu'elle a à Valence[2]. La fresque d'Alexandrie est l'œuvre d'un Grec, et elle a retenu dans sa noble symétrie quelque chose du génie de la Grèce. Cette composition fut trouvée si belle qu'elle fut sans cesse imitée en Orient. On la retrouve dans le beau saint Grégoire de Nazianze illustré de la Bibliothèque Nationale[3] (fig. 26). Le manuscrit n'est que du IXe siècle, mais l'artiste qui l'enlumina reproduisait des originaux beaucoup plus anciens. D'Orient, la formule grecque de la Multiplication des pains passa en Occident. Elle reparaît, aux environs de l'an 1000, dans le *Codex Egberti* de Trèves, et dans un groupe de manuscrits allemands de l'époque othonienne, enluminés à Reichenau. Ainsi, de manuscrit en manuscrit, la composition du peintre alexandrin se perpétua jusqu'au XIe siècle. C'est évidemment par un manuscrit que le sculpteur de Valence l'a connue, et nous pouvons affirmer sans crainte qu'il s'est inspiré d'une miniature[4].



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 25. — Multiplication des pains. Linteau de l'ancien portail de la cathédrale de Valence (Drôme).

1. Nous dirons, au chapitre XI, p. 423, pour quelle raison l'artiste a choisi ce sujet de la Multiplication des pains.

2. Nous ne parlons, bien entendu, que du groupe du Christ et des deux disciples. A Valence les apôtres ont été ajoutés pour remplir le linteau.

3. Omont, *Fac-Similés*, Pl. XXXV.

4. Un chapiteau de Saint-Pons-de-Thomières (Hérault) représente une Multiplication des pains conçue exac-

La façade de Saint-Trophime d'Arles est une œuvre composite, où des influences venues du Nord sont visibles. Le Christ en majesté est une imitation évidente du Christ en majesté du portail occidental de Chartres ; de plus, les apôtres d'Arles font parfois les mêmes gestes que les patriarches et les rois de Chartres. Mais, à côté de ces emprunts faits à l'art septentrional, on remarque un trait qui ne peut venir que de la peinture byzantine. Le Paradis est personnifié par trois personnages qui reçoivent les âmes dans leur sein : ce sont Abraham, Isaac et Jacob (fig. 27). Dans l'art français, Abraham seul a le privilège de symboliser le ciel : jamais on ne



Phot. Catala frères.

Fig. 26. — Multiplication des pains. Miniature du manuscrit de saint Grégoire de Nazianze. Bibliothèque Nationale.

rencontre les trois patriarches réunis[1]. Ils figurent, au contraire, assez souvent dans les Jugements derniers byzantins : les fresques du Mont Athos nous en offrent plus d'un exemple[2]. Ces œuvres sont d'une époque déjà tardive, mais il est certain que les trois patriarches durent apparaitre beaucoup plus tôt dans l'art byzantin, car l'Italie nous les montre dans une mosaïque toute byzantine du XIIIe siècle. Dans le Jugement dernier du Baptistère de Florence, auquel collabora le mosaïste grec Apollonios, on remarque, du côté des élus, les trois patriarches recevant les âmes dans leur sein. Nul doute que, dès la fin du XIIe siècle, un manuscrit byzantin n'ait fait connaître aux

tement comme celle de Valence. Le Christ est imberbe, ce qui indique l'imitation d'une miniature du plus pur style hellénistique. On trouvera ce chapiteau reproduit dans les *Mémoires de la Société archéol. de Montpellier*, 1908, 1er fasc., Pl. K, n° 5.

1. Cet Abraham, d'ailleurs, vient de l'Orient. Les fresques de la Cappadoce nous montrent Abraham portant les élus dans son sein. Grégoire, *Bullet. de corresp. hellénique*, 1909, p. 104, fresque de Djanavar-Klissé.

2. Voir dans Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 772, la reproduction de la fresque du réfectoire de Lavra.

sculpteurs d'Arles le motif des trois patriarches. Ce qui le prouve clairement, c'est que les trois patriarches sont séparés l'un de l'autre par un arbre, exactement comme dans les fresques du Mont Athos ou dans la mosaïque byzantine de Florence. Ces arbres sont une antique image du Paradis, conçu par l'Orient comme un jardin.

La façade de la cathédrale de Nîmes, dont l'appareil semble romain, est décorée d'un fronton presque antique ; sous le fronton, court une frise de personnages, qui rappelle celles des temples. Cette frise raconte les origines du monde et l'histoire des fils d'Adam. Un de ces bas-reliefs nous montre l'offrande de Caïn et d'Abel au Seigneur ; ils présentent l'un la gerbe et l'autre l'agneau à la grande main de Dieu (fig. 28). L'œuvre est si rude qu'on commence par croire à une création de l'artiste roman, mais si on l'examine avec attention on y découvre des détails qui semblent venir d'un monde beaucoup plus ancien que la France du XIIe siècle. C'est ainsi que Caïn et Abel présentent leur offrande sur un voile en signe de respect, comme les serviteurs des rois d'Orient. Quant à cette main qui sort des nuages, cette sorte d'hiéroglyphe de l'intervention divine, elle nous fait remonter aussi à l'antique iconographie orientale.



Phot. Giraudon.

Fig. 27. — Les trois patriarches recevant les âmes. Portail de Saint-Trophime d'Arles.

Et, en effet, si on ouvre les Octateuques byzantins du XIe et du XIIe siècle [1], on y trouvera Caïn et Abel tels exactement qu'on les voit à Nîmes : c'est la même tunique et le même manteau, le même voile sous l'offrande, la même main sortant du ciel (fig. 29). Les miniatures de l'Octateuque byzantin ne sont que du XIe ou du XIIe siècle, mais elles reproduisent souvent des originaux du Ve ou du VIe siècle. C'est certainement le cas ici. Ainsi, dans le bas-relief de Nîmes, ce qui nous semble hiératique et mystérieux : la symétrie des personnages, le voile de leurs offrandes, la main de Dieu sortant du ciel, — tous ces traits sont la marque même du grave génie de l'Orient [2].

1. L'Octateuque de la Bibliothèque du Serail a été publié par Th. Ouspensky, Sofia, 1907, in-4°. L'Octateuque de Smyrne a été publié par C. Hesseling, Leyde, 1909, in-4°.

2. On retrouve, à la façade de Saint-Gilles, Caïn et Abel offrant leurs présents. Que l'on compare le bas-relief à la miniature de l'Octateuque de la Bibliothèque du Serail (Pl. XI), on reconnaîtra que les deux œuvres sont dentiques.

Jetons maintenant un coup d'œil sur la magnifique façade de Saint-Gilles. Là aussi, nous voyons, au-dessus des colonnes du portique, une frise continue de personnages, qui fait penser, comme à Nîmes, au décor des temples antiques; mais autant la frise de Nîmes est lourde et vulgaire, autant celle de Saint-Gilles est élégante et fine. Cette frise de Saint-Gilles représente un sujet qui semble banal, et qui est, au contraire, fort nouveau dans l'art du moyen âge : la Passion de Jésus-Christ. On voit là, tour à tour, l'Arrestation au Jardin des Oliviers, le Jugement de Pilate, la Flagellation (fig. 30), le Portement de croix. Il n'y avait pas longtemps que les sculpteurs représentaient tous ces sujets. On les rencontre quelques années auparavant, à ce qu'il semble, aux chapiteaux du cloître de la Daurade, à Toulouse[1], puis à la frise de l'église de Beaucaire[2] et aux chapiteaux de Saint-Nectaire. Toutes ces œuvres, qu'on le remarque, appartiennent au Midi de la France. Le Nord ne nous offre rien de pareil. La Bourgogne, par exemple, si riche en chapiteaux historiés, ne nous montre aucune série consacrée à la Passion du Christ. On se trouve donc amené à penser qu'il y a eu, dans le Midi, des manuscrits, enluminés au commencement du xiie siècle, où la Passion tenait une grande place, et où les artistes sont allés chercher l'inspiration. Or, il se trouve qu'un de ces manuscrits méridionaux subsiste encore aujourd'hui à l'état de fragments : ce sont les deux pages illustrées du canon de la messe, que conserve le trésor de la cathédrale d'Auxerre. Nous avons dit, plus haut, que le Christ en majesté, entouré des vingt-quatre vieillards, était l'œuvre d'un miniaturiste du Midi[3]. C'est la même main qui a dessiné d'un trait nerveux le Christ en croix entouré des scènes de la Passion. Or, si l'on compare ces petits dessins si fins aux bas-reliefs de Saint-Gilles, on sera frappé de leurs ressemblances (fig. 31). La Flagellation, notamment, est, dans les deux cas, presque identique : le Christ, le torse nu, n'est pas placé, comme il le sera plus tard, derrière la colonne, mais sur le côté, et il l'entoure



Phot. Neurdein.

Fig. 28. — Caïn et Abel présentant leurs offrandes. Cathédrale de Nîmes.



Phot. Catala frères.

Fig. 29. — Caïn et Abel présentant leurs offrandes. Miniature de l'Octateuque de la Bibliothèque du Serail.

1. Aujourd'hui au Musée.
2. Encastrée dans le mur de l'église du xviiie siècle.
3. P. 8.

de ses deux bras ; la colonne n'est pas grêle, comme elle apparaîtra bientôt, mais robuste comme un pilier d'église ; les bourreaux sont vêtus d'une courte tunique, serrée à la taille, et l'une de ces tuniques est décorée, dans le bas, d'une bande ornée. Tous ces détails se retrouvent pareils dans le bas-relief et dans le dessin[1]. Il faut noter aussi que la scène du Jugement de Pilate est, dans les deux cas, malgré des différences de détail, conçue de la même manière. Tout y est mouvement. Le Christ n'est pas immobile devant son juge, mais deux soldats l'amènent brutalement devant le tribunal ; l'un d'eux, la tête haute, marche en avant de l'accusé et l'entraîne, sans lui jeter un regard, l'autre le pousse par derrière. De pareilles ressemblances ne sauraient être mises sur le compte du hasard ; il est évident que



Fig. 30. — Jésus conduit devant Pilate. La Flagellation. Bas-relief du portail de Saint-Gilles [2].

les sculpteurs de Saint-Gilles ont consulté un manuscrit qui s'apparentait au fragment d'Auxerre.

Il nous reste un autre exemple, un peu tardif, il est vrai, de ces manuscrits illustrés dans le Midi, où la Passion de Jésus-Christ tenait une grande place. Je veux parler de la *Vie de Jésus-Christ*, enluminée à Limoges, que le comte de Bastard a publiée jadis[3]. L'œuvre est des environs de 1200 ; elle est, par conséquent, postérieure aux bas-reliefs de Saint-Gilles et à toutes les Passions sculptées dans le Midi. Dans le manuscrit de Limoges, on voit poindre l'iconographie nouvelle, mais on retrouve aussi plus d'un souvenir de l'ancienne. C'est ainsi que le Portement de croix, qui ne figure pas dans le fragment d'Auxerre, se rencontre dans le manuscrit de Limoges ; or, la croix, élargie à ses extrémités, a précisément la forme qu'on

1. A l'un des portails de Saint-Jacques de Compostelle, la Flagellation est représentée de la même manière.

2. *Monuments Piot*, VIII, Pl. 21 (Paris, Leroux).

3. *Histoire de Jésus-Christ en figures*, publiée par le comte A. de Bastard, Paris, 1879, in-fol. Le manuscrit est passé dans la collection Pierpont Morgan.

lui voit, je ne dis pas à Saint-Gilles, où elle est devenue indistincte, mais au bas-relief de Beaucaire.

Ainsi le Midi a eu, au commencement du XII[e] siècle, ses manuscrits illustrés de la Vie de Jésus-Christ, où la Passion tenait, pour la première fois, une grande place. Nous ne les connaissons plus aujourd'hui que par des fragments ou des œuvres tardives, mais nous en voyons assez pour pouvoir affirmer que la sculpture méridionale y a cherché ses modèles.

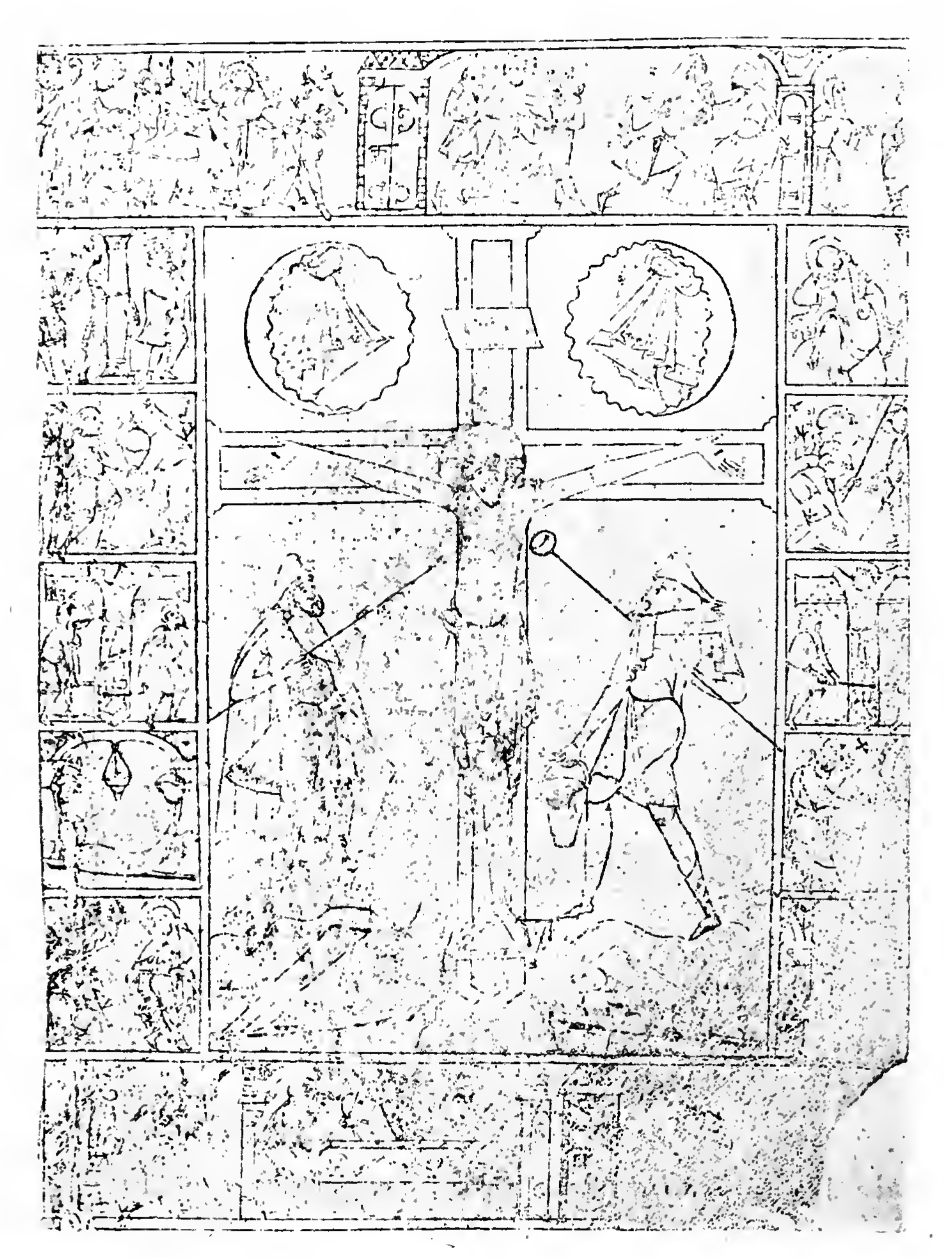


Fig. 31. — Le Christ en croix entouré des scènes de la Passion. Dessin conservé à la cathédrale d'Auxerre [1].

VI

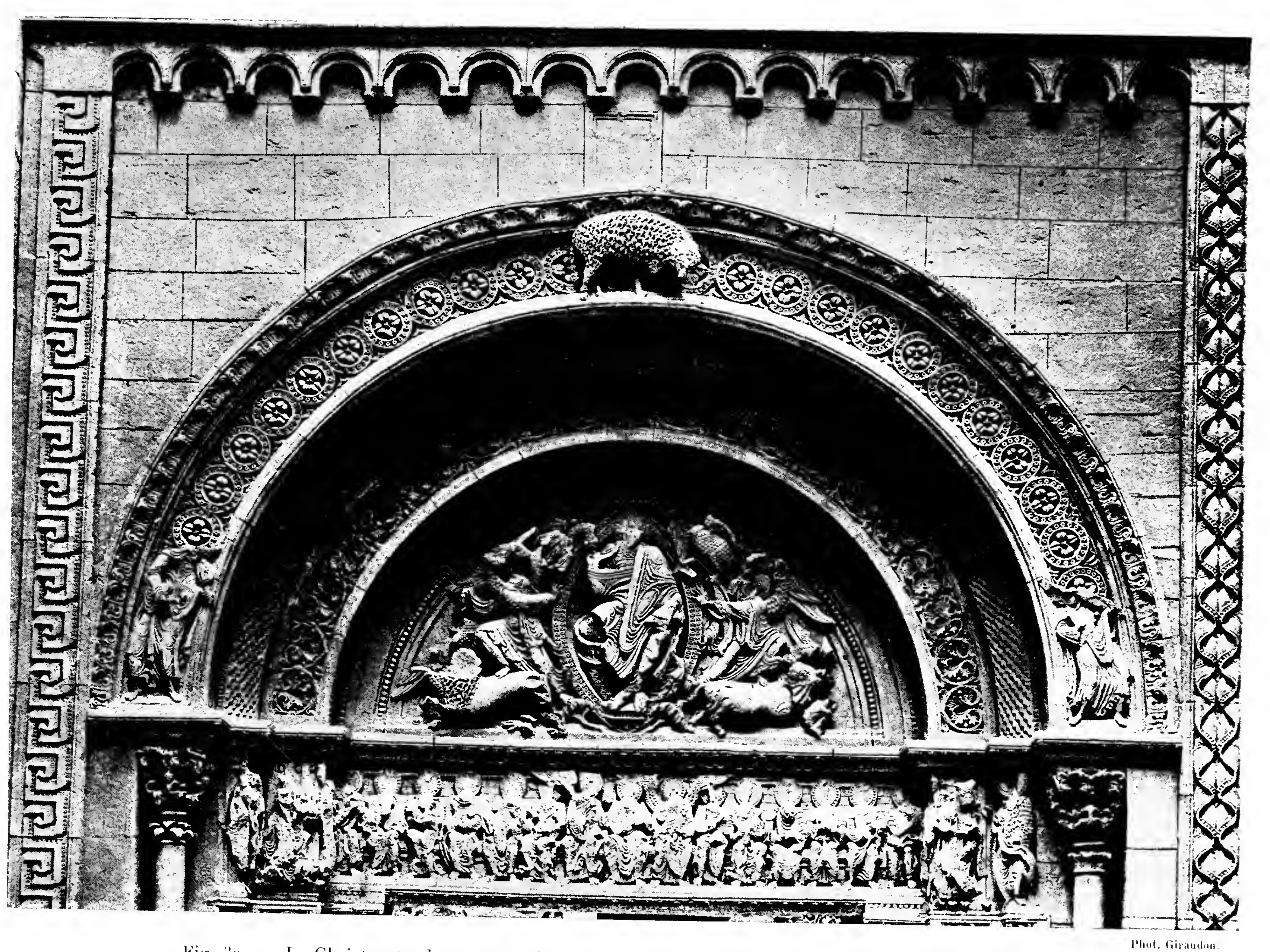
La sculpture bourguignonne, elle aussi, laisse deviner plus d'une transcription de la miniature.

Le portail principal du prieuré de Charlieu (Loire) est un des plus beaux monuments de l'art clunisien : la délicatesse des ornements et l'exquise finesse des figures mutilées font penser aux œuvres de la Grèce archaïque. Dans le tympan, une auréole contient le Christ assis entre les quatre animaux. Le linteau n'est pas moins majestueux : la Vierge en occupe le centre, assise comme une reine, et deux anges se tiennent à sa droite et à sa gauche; les apôtres l'accompagnent et sont assis comme elle (fig. 32).

Cette grandiose composition, qui semble nous ouvrir le ciel, a un caractère si monumental, elle semble si bien faite pour la place qu'elle occupe, qu'on n'imagine pas un seul instant qu'elle puisse venir d'ailleurs.

Examinons pourtant une fresque qui décore l'abbaye de Lavaudieu, près de

1. *Gazette archéologique*, 1887, Pl. 19 (Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts).



Phot. Giraudon.

Fig. 32. — Le Christ entre les quatre animaux. La Vierge et les Apôtres. Portail de Charlieu (Loire).

Brioude (Haute-Loire)[1] : nous serons fort surpris d'y reconnaître tous les personnages du portail de Charlieu disposés de la même manière. Dans le haut, le Christ apparaît en majesté entre les quatre animaux ; au-dessous de lui, la Vierge est assise sur un trône entre deux anges, et les apôtres se rangent à sa droite et à sa gauche (fig. 33). Nous sommes en présence de la même scène idéale, conçue d'une façon presque identique ; à peine remarque-t-on qu'à Lavaudieu les apôtres sont debout, au lieu d'être assis comme à Charlieu.



Fig. 33. — Le Christ entre les quatre animaux. La Vierge et les Apôtres. Fresque de Lavaudieu[2] (Haute-Loire).

Voilà une rencontre singulière. Elle est d'autant plus surprenante que nous ne pouvons imaginer aucun rapport entre Lavaudieu et Charlieu : Charlieu était un prieuré d'hommes, qui dépendait de Cluny, Lavaudieu, une abbaye de femmes, fondée par saint Robert, et qui relevait, par conséquent, de la Chaise-Dieu. L'une et l'autre œuvre appartiennent au XII[e] siècle, mais il nous est impossible de dire quelle est la plus ancienne des deux. Ce que nous voyons clairement, en tout cas, c'est qu'un pareil sujet n'est pas particulier à la sculpture, et qu'il a été peint aussi bien que sculpté.

Mais nous pouvons aller plus loin encore et affirmer, je crois, qu'il a été peint avant d'avoir été sculpté. Cette grande composition, qui nous semble une création du XII[e] siècle, était vieille alors de près de sept cents ans, puisqu'on l'a retrouvée peinte à fresque sur le mur d'une des chapelles de Baouit dans la Haute-Égypte[3]. A Baouit, le Christ plane en majesté entre les quatre animaux ; deux anges l'accompagnent, et, au-dessous, les apôtres s'alignent des deux côtés de la Vierge assise sur son trône (fig. 34). Ce sont les mêmes grandes lignes, la même réunion toute idéale, et comme en dehors du temps, du Christ, de la

1. Reproduite par Léon Giron, dans les *Peintures murales du département de la Haute-Loire*, Pl. II (Paris, Leroux).

2. Léon Giron, *ouvr. cit.*

3. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1913, p. 290.

Vierge et des apôtres. Les deux anges, il est vrai, manquent aux côtés de la Vierge, mais on les retrouve, à Baouit même, dans une autre chapelle[1]. Dès le VIe siècle, les artistes chrétiens avaient créé ce groupe poétique de la Vierge entre les deux anges[2].



Fig. 34. — Le Christ entre les quatre animaux. La Vierge et les Apôtres. Fresque de Baouit[4] (Égypte).

Dans les fresques de Baouit, la Vierge est représentée avec l'Enfant : c'est la mère de Dieu, la Théotokos, dont le concile d'Éphèse avait proclamé la grandeur, que les peintres égyptiens ont voulu célébrer. Mais l'Orient a représenté aussi la Vierge assise toute seule sur son trône entre deux anges. Dans les *Homélies* illustrées du moine Jacques, œuvre byzantine du XIIe siècle[3], la Vierge, avec sa garde d'anges, est assise les mains ouvertes sur sa poitrine, comme on la voit à Lavaudieu[5]. Elle est célébrée pour elle-même, comme la plus sainte des créatures.



Phot. F. Thiollier.

Fig. 35. — Le Christ en majesté. La Vierge et des saints. Tympan d'Anzy-le-Duc[6]. Musée de Paray-le-Monial.

On pense bien qu'entre les peintures de Baouit et le portail de Charlieu, ou la fresque de Lavaudieu, il y a eu plus d'un intermédiaire. Au cours des

1. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904-1906, Pl. XCVIII.

2. Les ivoires chrétiens de l'Égypte nous en offrent des exemples. L'un de ces ivoires est conservé dans l'église de Saulieu. *Congrès arch. d'Avallon*, 1907, p. 116.

3. C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo monaco*, Roma, 1910, in-4°, Tav. 3.

4. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1913, p. 290 (Paris, Picard).

5. Et comme on la voyait probablement à Charlieu ; les mains de la Vierge ont été brisées. La Vierge, assise entre deux anges, est représentée de la même manière dans le *Psautier de Melissende* (Musée Britannique), enluminé pour une princesse latine par un miniaturiste byzantin.

6. *Congrès archéologique de Moulins*, 1913, p. 290 (Paris, Picard).

siècles la pensée primitive a pu se modifier légèrement, mais ce qui est certain, c'est que le portail de Charlieu et la fresque de Lavaudieu dérivent d'un prototype. C'était sans doute un manuscrit illustré qui perpétuait en Occident une tradition orientale, vieille alors de près de sept siècles.

Le portail de Charlieu n'est pas le seul exemple de cette belle composition que nous offre la Bourgogne. Le tympan du portail d'Anzy-le-Duc, aujourd'hui au Musée de Paray-le-Monial, présente avec la fresque de Baouit une ressemblance plus surprenante encore. Au-dessous du Christ en majesté, c'est la Vierge portant l'Enfant sur ses genoux que nous voyons cette fois, et, comme dans une fresque de Baouit, elle s'apprête à lui donner le sein. L'analogie serait complète, si les apôtres, qui sont debout à la droite de la Vierge, reparaissaient à sa gauche ; mais ils y sont remplacés par quatre figures de saintes (fig. 35).

Il est donc certain que le peintre de Lavaudieu, aussi bien que les sculpteurs de Charlieu et d'Anzy-le-Duc ont eu des modèles ; les plus vieilles traditions de l'Orient sont arrivées jusqu'à eux. Peut-être ces traditions se perpétuaient-elles chez nous depuis des siècles par les manuscrits enluminés ; peut-être aussi y étaient-elles arrivées depuis peu. La France du XIIe siècle venait de découvrir l'Orient ; l'ordre de Cluny, en particulier, avait plusieurs prieurés en Terre Sainte. La Syrie conservait encore, sans doute, plus d'une œuvre antique, plus d'un précieux manuscrit. Il n'est pas possible que le contact avec le vieux génie de l'Asie ait été alors entièrement stérile.

Mais nous en serons toujours réduits à des conjectures, car la bibliothèque de Cluny, où tant de questions eussent trouvé leur réponse, a été détruite presque tout entière. Les Huguenots en commencèrent le pillage en 1562 ; en 1793, la populace de Cluny fit un feu de joie avec tous les manuscrits qu'elle put découvrir ; à peine quelques exemplaires, que conserve aujourd'hui la Bibliothèque Nationale, purent-ils échapper à ce double désastre.

Un de ces manuscrits, orné de miniatures, est pour nous d'un grand prix [1]. On y voit la Pentecôte représentée d'une façon un peu insolite dans l'art du moyen âge [2] : le Christ est en buste dans une auréole, les bras grands ouverts ; de lui partent de longs rayons qui vont atteindre les apôtres assis en dessous. Il est impossible de ne pas penser aussitôt au fameux tympan de Vézelay. Si le Christ du manuscrit était en pied au lieu d'être en buste, la miniature et le bas-relief seraient presque identiques. Nous sentons donc que le tympan de Vézelay s'inspire d'une miniature fort analogue à celle que le hasard nous a conservée. Les longs rayons de pierre, si peu conformes au génie de la sculpture, suffiraient à trahir la copie d'un manuscrit

1. Nouv. acq. lat. 2246, XIIe siècle.
2. F^o 79 v°.

peint[1]. Nous verrons bientôt, quand nous expliquerons le portail de Vézelay, que les mystérieuses figures qui l'entourent sont, elles aussi, empruntées à un manuscrit[2].

VII

Pour donner plus de force encore à notre démonstration, nous franchirons les limites de la France, pour étudier le portail d'un monastère célèbre de la Catalogne, l'abbaye de Ripoll. Ce portail n'a pas de tympan, mais le mur, dans lequel il s'ouvre, présente une vaste surface que l'artiste a couverte de bas-reliefs ; l'ensemble forme une sorte d'arc de triomphe. On y déchiffre des épisodes de l'histoire de Moïse, de David, de Salomon. Or, toutes ces scènes sculptées reproduisent très fidèlement les dessins d'une Bible catalane, la *Bible de Farfa*[3].

Il y a eu, en effet, à la fin du xe siècle, en Catalogne, une école monastique qui s'appliquait à illustrer la Bible. Elle fait un vif contraste avec l'école asturienne, qui, à l'autre extrémité des Pyrénées, enluminait de couleurs violentes l'*Apocalypse* de Beatus. Les moines catalans ne sont pas des peintres, mais des dessinateurs. Dans quelle mesure leurs dessins sont-ils originaux ? Il est difficile de le dire. Pourtant, nous découvrons, çà et là, des traits antiques, qui nous font penser à d'anciens modèles orientaux, et il se peut que la part de création de ces artistes ait été fort petite.

Deux de ces Bibles catalanes sont aujourd'hui célèbres : l'une, qui vient de Rosas, est à la Bibliothèque Nationale[4] ; l'autre, qui appartint longtemps au monastère italien de Farfa, est à la Bibliothèque du Vatican[5]. C'est dans la *Bible de Farfa* que se trouvent les originaux des bas-reliefs de Ripoll. On ne saurait douter qu'au moment où les sculpteurs se mirent à l'œuvre, vers 1160[6], l'abbaye de Ripoll n'ait possédé une Bible semblable à la *Bible de Farfa*. On en sera convaincu, si on compare les bas-reliefs aux dessins du manuscrit. Voici, par exemple, les scènes de l'Exode : Moïse monté sur un tertre parle à la foule qui murmure ; — la colonne de lumière

1. Le manuscrit de Cluny, bien qu'enluminé, suivant toutes les vraisemblances, par un artiste français, a conservé un caractère profondément byzantin. Dans la scène de l'Annonciation, par exemple (f° 6), l'archange est vêtu comme un empereur d'Orient.

2. Ch. VIII, p. 329.

3. Le mérite de cette découverte revient à M. Pijoan. Voir *Institut d'estudis catalans*, Anuari, 1911-1912, 4e année, p. 475 et suiv.

4. B. N., latin 6. Elle est connue sous le nom de *Bible de Noailles*.

5. Vatic., n° 5729 des manuscrits latins.

6. Il y a au portail de Ripoll des statues adossées et des voussures historiées, qui supposent la connaissance de ce qui s'était fait à Saint-Denis et à Chartres. L'œuvre est certainement postérieure au milieu du XIIe siècle.



Fig. 36. — Songe de Salomon. Bas-relief de Ripoll[1] (Catalogne).

apparait ; — les cailles et la manne tombent du ciel ; — les Hébreux mettent en déroute les Amalécites, pendant que, sur la montagne, Hur et Aaron soutiennent les bras de Moïse. Non seulement la disposition des scènes est la même dans les dessins et dans les bas-reliefs, mais les moindres détails sont identiques : la colonne de lumière est une haute torche, d'où semble sortir une tête d'ange ; des rais de lumière accompagnent la chute des cailles, et des têtes de monstres, la bouche ouverte, apparaissent dans le ciel. L'histoire de David et celle de Salomon sont aussi fidèlement reproduites : il suffira de citer le songe de Salomon, où le roi couché est dominé par une figure du Christ assis dans une auréole soutenue par deux anges (fig. 36 et fig. 37). Aucun exemple ne démontre mieux que ces bas-reliefs de Ripoll l'influence des manuscrits sur la sculpture, car, à Ripoll, l'artiste ne s'est pas seulement inspiré des originaux qu'il avait sous les yeux, il les a copiés à la lettre. Vieux de plus d'un siècle et demi, ces dessins ne lui ont pas paru trop antiques. On s'explique maintenant sans peine ces archaïsmes de l'art et de l'iconographie du XIIe siècle, qui souvent nous déconcertent.



Fig. 37. — Songe de Salomon. Miniature de la *Bible de Farfa*[2].

VIII

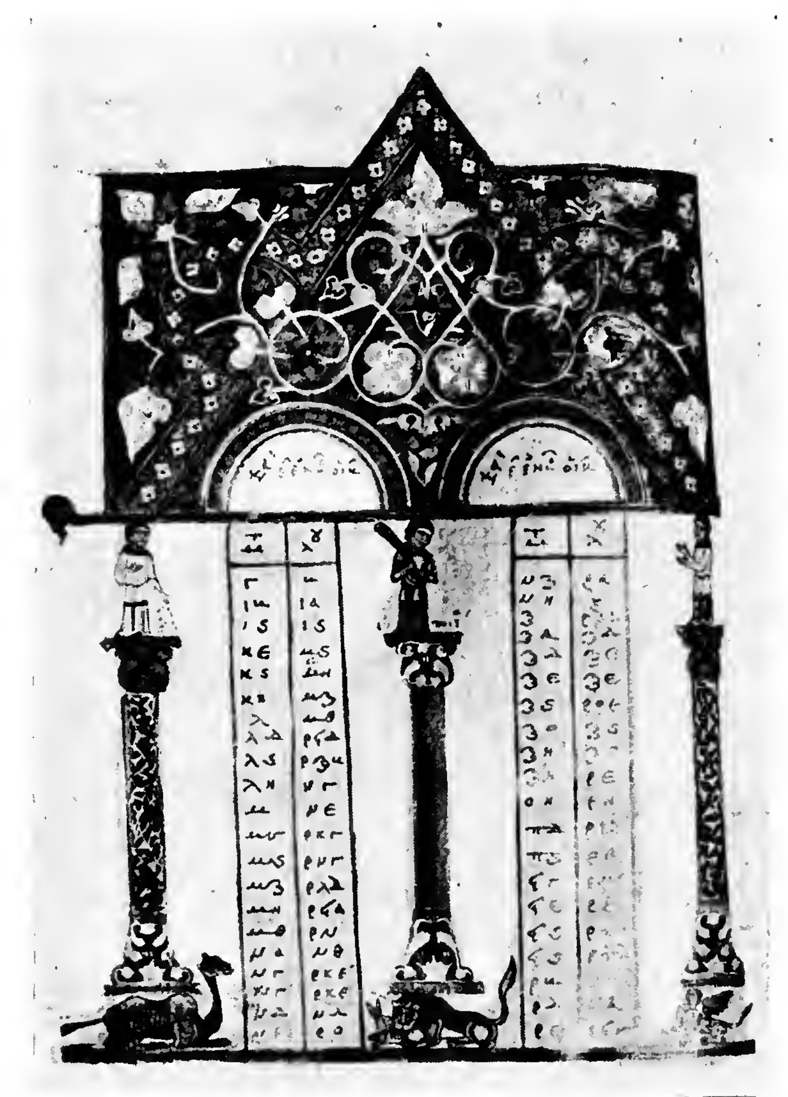
Tous les exemples que nous venons de donner montrent combien la sculpture du XIIe siècle est redevable à la miniature. Mais cette influence de la miniature a été bien plus profonde encore que nous ne l'avons dit, car beaucoup de thèmes décoratifs, chers aux

1. *Institut d'estudis catalans*, Anuari 1911-1912, Barcelone, p. 483.
2. *Institut d'estudis catalans*, Anuari 1911-1912, Barcelone, p. 484.

sculpteurs romans, et qu'on croit de leur invention, lui ont été empruntés.

Nous avons déjà montré que l'étrange trumeau de Souillac avait son modèle dans un manuscrit, mais il est beaucoup d'autres exemples tout aussi frappants.

On rencontre parfois dans l'Italie du Nord, au porche des églises, à Modène, à Vérone, des colonnes qui reposent sur un lion. Les artistes lombards firent connaître ce motif à l'Italie presque tout entière et l'apportèrent jusqu'en Dalmatie. On le retrouve parfois en Provence, par exemple au porche de la cathédrale d'Embrun. Il y a, dans cette farouche union de la colonne et de la bête, quelque chose d'étrange, de mystérieux, qui emporte la pensée bien au delà du monde classique de la Grèce et de Rome, jusqu'aux vieilles civilisations de l'Orient. Et, en effet, c'est en Assyrie seulement que l'on rencontre des colonnes reposant sur le dos des lions ou des taureaux[1]. Nous sentons que sous ces formes se cachent des symboles religieux, que nous ne devinerons peut-être jamais. Mais quelle apparence que les sculpteurs du moyen âge aient connu les monuments de l'Assyrie ? La réponse est simple. Il y a eu entre les artistes occidentaux et l'art assyrien de nombreux intermédiaires : les manuscrits à miniatures. Dès le VIe siècle, les Syriens décoraient les manuscrits des Évangiles de gracieux portiques, sous lesquels s'inscrivaient les tables de concordance des quatre évangélistes, ou Canons. Il y avait beaucoup de fantaisie dans ces portiques, mais on y reconnaissait plus d'un élément emprunté à la réalité. Les moines de Mésopotamie qui les créèrent avaient sous les yeux les grandes ruines des palais assyriens, et c'est là qu'ils trouvèrent l'idée de la colonne à base animale. Les plus anciens manuscrits de ce type ont malheureusement disparu, et ceux qui



Phot. H. É. (Millet), G. 55.

Fig. 38. — Colonnes portées par des animaux. Manuscrit de la Marcienne.

1. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, t. II, p. 224-226. La Chine, elle aussi, reçut ce motif de l'Assyrie. Marco Polo nous apprend qu'il y avait des colonnes de marbre portées par des lions des deux côtés du grand pont jeté sur le fleuve Pulisanghin.

subsistent, comme le manuscrit grec des Évangiles de Venise[1] (fig. 38), ne remontent pas plus haut que le XIe siècle. Mais il est évident qu'il a existé une foule de manuscrits antérieurs, car nos manuscrits carolingiens, qui s'inspirent si souvent de manuscrits syriens, nous montrent déjà des colonnes portées par des animaux[2].

Ainsi se trouve rétabli un intermédiaire entre les palais assyriens et les portiques lombards; ainsi se renoue la chaîne des temps; ce qui paraissait invraisemblable s'explique. Les sculpteurs lombards s'inspiraient, d'ailleurs, moins sans doute de manuscrits syriens que de copies beaucoup plus récentes et peut-être même contemporaines, car, jusqu'au XIIe siècle, on dessina en tête des Évangiles des colonnes portées par des animaux[3].

Ces canons des manuscrits orientaux ont exercé, j'en suis convaincu, une influence profonde sur la décoration des portails romans. C'étaient des modèles qui s'offraient tout naturellement à nos artistes du XIIe siècle. Ils trouvaient là de belles arcades en plein cintre, ingénieusement décorées, reposant sur des colonnettes, comme les archivoltes de leurs portails. Ils les imitèrent souvent. L'idée même de décorer les archivoltes doit leur avoir été suggérée par les beaux manuscrits carolingiens. Beaucoup de portails normands nous offrent dans leurs archivoltes une bordure grecque simplifiée qu'on appelle « frette crénelée »; elle est presque toujours accompagnée d'une suite de bâtons brisés, qui forment un zigzag continu. Or, ces deux motifs décorent, dès les temps les plus anciens, les arcades des canons dans les manuscrits syriens. Le bâton brisé apparaît dès 586 dans le fameux *Évangéliaire* syriaque de la Laurentienne de Florence, enluminé par le moine Rabula, au couvent de Zagba, en Mésopotamie; la frette crénelée se montre dans un manuscrit syriaque de la Bibliothèque Nationale, apparenté à l'*Évangéliaire* de Rabula[4]. Les deux motifs réunis encadrent, au VIe siècle, la mosaïque tout orientale de Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne, qui représente Abel et Melchisédec : c'est le décor même des portails normands[5]. Les sculpteurs ont donc traduit en pierre, avec une rude énergie, un motif antique, que les manuscrits leur avaient transmis[6].

1. Marcienne, ms. 540, f° 2 à 6. Les colonnes sont portées par des lions, des éléphants, des chameaux et des êtres composites comme les taureaux assyriens.

2. Première *Bible* de Charles le Chauve, *Bible* de Saint-Aubin d'Angers, *Évangéliaire* de la Bibliothèque de l'Arsenal. Voir Boinet, *La miniature carolingienne*, Planches, Paris, 1913.

3. *Évangéliaire* de Perpignan, *Congrès archéologique de Carcassonne et Perpignan*, 1906.

4. B. N., syr. 33, f° 3. On la voit aussi dans le manuscrit carolingien, latin 9387.

5. On voit ces deux motifs réunis au portail d'Andrieu (Calvados), par exemple, et au portail tout normand de Villers-Saint-Paul (Oise). La mosaïque de Saint-Apollinaire est dans Garucci, t. IV, Tav. 266 (5).

6. L'Arménie de son côté a également traduit en pierre le bâton brisé et la frette crénelée des manuscrits syriens, comme on peut le voir au portique de Saint-Georges d'Ani. Il est bien évident que ces ressemblances entre la Normandie et l'Arménie ne peuvent s'expliquer que par des modèles communs, c'est-à-dire par des manuscrits enluminés.

Il n'est pas jusqu'aux colonnettes qui décorent les portails romans, où l'on ne retrouve l'imitation fidèle des colonnettes dessinées par les miniaturistes. On rencontre en Lombardie, au portail méridional de la cathédrale de Modène, des colonnes accouplées qui semblent réunies par un nœud : une main toute-puissante semble avoir noué la pierre comme on noue une corde. Les Lombards apportèrent la colonne nouée en Toscane, où on la retrouve à la façade de l'église Saint-Michel de Lucques ; ils l'apportèrent également en Allemagne, où on la voyait jadis dans le narthex de l'église de Wurtzbourg. D'où vient cette singulière fantaisie ? Est-ce une invention des artistes de la Lombardie ? On ne le pensera pas, quand on saura que les colonnes nouées se rencontrent déjà dans les manuscrits orientaux. Un manuscrit byzantin conservé à la Bibliothèque du Vatican [1] nous présente un portique formé de colonnes accouplées réunies par un nœud. Les Lombards empruntèrent aux miniatures orientales les colonnes nouées, comme ils leur avaient emprunté les colonnes portées par des lions.

Les colonnes torses de Saint-Lazare d'Avallon sont un exemple non moins frappant de l'influence de la miniature sur la décoration des portails. Les miniaturistes carolingiens unissent parfois, dans les canons évangéliques, les colonnes droites et les colonnes torses [2]. Un manuscrit analogue à l'*Évangéliaire* de Soissons, où l'on voit alterner les deux sortes de colonnes, a sans doute séduit l'architecte d'Avallon. L'artiste carolingien, lui-même, avait imité quelque modèle oriental qui s'inspirait de l'architecture antique. C'est par ces intermédiaires que le maître d'œuvre d'Avallon a connu la colonne torse de l'antiquité. Ainsi la miniature décorative de l'Orient, qui imite souvent l'architecture réelle, a inspiré à son tour les architectes.

La disposition un peu singulière de certains tympans peut encore s'expliquer par l'imitation des canons évangéliques. On remarque à Oloron, à Morlaas, à Saint-Vincent d'Avila que le grand tympan du portail est divisé, par deux demi-cercles, en deux tympans plus petits. Ces divisions intérieures donnent de la richesse au tympan, mais elles lui enlèvent sa majestueuse unité. Une pareille conception ne semble pas celle d'un architecte ; et, en effet, il paraît probable que le maître d'œuvre n'a fait qu'imiter ce qu'il avait vu dans certains manuscrits. Dès les temps les plus anciens, les miniaturistes syriens avaient eu la fantaisie d'enfermer dans la grande arcade de leurs canons évangéliques deux arcades plus petites. L'*Évangéliaire* d'Etschmiadzin, en Arménie, offre un exemple de cette combinaison [3] : les manuscrits byzantins la perpétuèrent [4].

1. Ms. grec 1162.

2. *Évangéliaire* de Saint-Médard de Soissons, latin 8850, Boinet, *ouv. cit.*, Pl. XIX ; British Mus., Harl. 2788, Boinet, *ouv. cit.*, Pl. XVI.

3. Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, Vienne, 1891.

4. Ebersolt, *Manuscr. byzant. de Berlin*, *Revue archéologique*, 1905, II, p. 55.

Il faut peut-être aller plus loin encore. L'idée même de sculpter des personnages sacrés dans un tympan a pu venir à nos artistes en voyant, dans certains manuscrits enluminés, de beaux portiques, dont le plein cintre était historié de scènes ou de figures. Des manuscrits carolingiens montrent parfois, dans le demi-cercle qui surmonte un portique, un Christ debout ou une fontaine de vie[1] : on croirait voir la première esquisse d'un portail roman. Les miniaturistes carolingiens s'inspiraient sans doute de modèles orientaux, car il est plus que probable que les tympans décorés de scènes et de personnages se voyaient déjà dans les manuscrits syriens. Et c'est peut-être à ces manuscrits que les chrétiens d'Égypte empruntèrent l'idée d'historier de sculptures les tympans de leurs portails. Le tympan d'une église d'Égypte, qu'a recueilli le Musée de Berlin, remonte au VIe ou au VIIe siècle : on y voit Jésus-Christ entre un abbé et un saint qu'il couronne[2]. L'idée à peine née disparut sans laisser de trace : il fallut attendre cinq siècles pour la voir réalisée de nouveau par les artistes du Midi de la France.

IX

On voit quelle profonde influence la miniature a exercée sur l'art monumental au commencement du XIIe siècle. Il n'y a pas lieu d'en être surpris, car, si l'on remonte à l'âge carolingien, on s'aperçoit que les ivoires sculptés s'inspirent sans cesse de la miniature. Plusieurs ivoires du IXe siècle demeurèrent longtemps pour les érudits de véritables énigmes; on les comprit soudain, le jour où l'on reconnut qu'ils reproduisaient les illustrations d'un manuscrit célèbre de l'école de Reims, le *Psautier* d'Utrecht.

Que l'on examine, par exemple, à la Bibliothèque Nationale, l'ivoire qui forme la reliure d'un des beaux livres de Charles le Chauve. On y voit, au-dessous de l'image de Dieu en majesté, un ange, assis sur un lit, qui porte une petite âme sur ses genoux et la défend contre les attaques de deux lions ; au-dessous, des soldats armés de lances et de flèches semblent, eux aussi, menacer l'âme, qui a la figure d'un enfant; plus bas enfin, des hommes creusent une fosse, où d'autres hommes tombent la tête la première. Le P. Cahier crut reconnaître, dans cette scène mystérieuse, un épisode de l'histoire de Julien l'Apostat. Mais Paul Durand montra bientôt que le sculpteur avait tout simplement copié dans le *Psautier* d'Utrecht, ou dans un manuscrit de la même famille, l'illustration du Psaume LVI. Le texte est

1. *Évangéliaire* de Saint-Médard de Soissons, Boinet, *ouv. cit.*, Pl. XX.

2. *Catalogue du Musée de Berlin*. O. Wulf, *Beschreib. der Bildwerke der christl. Epochen*, 2e supplém. de 1911, p. 4, n° 2240.

rendu dans sa littéralité : « J'ai dormi dans le trouble, dit le psalmiste, mais Dieu a arraché mon âme aux petits des lions et aux enfants des hommes qui ont des dents comme des armes et des flèches... Ils ont creusé une fosse devant ma face, et ils y sont tombés eux-mêmes. »

Cette découverte mit sur la voie de plusieurs autres. Des ivoires, jusque-là inexplicables, de la Bibliothèque Nationale, du Musée de Zurich, des collections particulières, apparurent comme des transpositions sculptées de ces pages subtiles du *Psautier* d'Utrecht [1].

Bien mieux, en étudiant avec plus d'attention les ivoires carolingiens, on y reconnut des traits qui les apparentent étroitement aux grandes écoles de miniaturistes du IXe siècle : à côté des ivoires qui imitent les manuscrits de l'école de Reims, on en distingua d'autres qui s'inspirent des miniatures de l'école de Metz, ou des miniatures de l'*Évangile Ada* [2].

Ce n'est pas à dire que les sculpteurs des ivoires carolingiens n'aient copié que des miniatures; ils copièrent aussi parfois des ivoires des premiers siècles, que l'on reconnaît sans peine à travers leur imitation. Il n'en est pas moins vrai que la miniature resta leur principale source d'inspiration [3].

Il en fut de même au XIIe siècle pour la sculpture monumentale. Plusieurs singularités de notre sculpture primitive : les étoffes collées au corps, les plis concentriques dessinés sur la poitrine et autour des genoux, les draperies soulevées par le vent, ne peuvent s'expliquer que par l'imitation de la miniature. Ces longs jets d'étoffe qui volent, et qui n'en dessinent pas moins des plis symétriques, sont un legs des miniaturistes orientaux; les sculpteurs ont imité avec leur ciseau ces raffinements de la plume. L'imitation de la miniature a donné à la sculpture du XIIe siècle quelque chose de tourmenté, de calligraphique. La sculpture du moyen âge est née compliquée, et il lui faudra près d'un siècle pour arriver à la simplicité. C'est qu'elle n'est pas sortie de l'étude de la nature ; elle ne fut, à l'origine, que la transposition d'un dessin plein de convention.

La miniature fut donc le modèle dont s'inspirèrent les artistes ; c'est elle qui a donné à la sculpture naissante son caractère. Elle ne fut pourtant pas le modèle unique. Nous verrons que les dessins des étoffes persanes, byzantines, arabes furent également imités ; c'est aux tissus orientaux que nos artistes empruntèrent les monstres de leurs chapiteaux. Nous devinons d'autres modèles encore. Il se peut

1. Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, p. 123.

2. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsischen Kaiser*, Berlin, 1914, in-fol.

3. Au XIe siècle les ivoiriers continuent à imiter les manuscrits. Le coffret d'ivoire de Brunschwig reproduit avec fort peu de changements les miniatures du *Benedictional* d'Aethelwold, enluminé par un moine de Winchester à la fin du Xe siècle. D. Homburger, *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im X. Jahrhundert*, Leipzig, 1912.

que les ivoires, qui donnaient le relief, aient été parfois consultés. Il semble, d'autre part, que les petits bas-reliefs taillés à plat sur des dalles encastrées dans les murs, comme on en voit dans les églises de la Touraine et de la vallée du Rhône, perpétuent une antique tradition. Nous sentons là l'imitation de ces plaques de terre cuite, estampées de sujets religieux ou décoratifs, qui, dès les temps mérovingiens, formaient des frises dans les églises de la Gaule ou de l'Afrique du Nord[1]. Les petites plaques sculptées encastrées dans le parement extérieur de la tour de Saint-Restitut (Drôme) ne sont que du XIIe siècle[2]; elles nous donnent pourtant l'illusion d'une bien plus haute antiquité, parce qu'elles continuent une tradition et reproduisent des originaux anciens.

Tous ces modèles n'en doivent pas moins rester au second plan : pour nos sculpteurs, la vraie source d'inspiration fut la miniature.

En faisant connaître leurs modèles, nous ne pensons pas avoir diminué leur mérite. Il n'y a pas pour l'homme de création *ex nihilo*. C'est déjà un assez beau prodige d'avoir fait sortir le bas-relief de la miniature, un prodige qui pourrait suffire à illustrer un peuple. Il y avait des manuscrits à miniatures dans toute l'Europe : il y en avait en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne; mais c'est d'abord en France, à Toulouse, à Moissac, qu'il s'est trouvé des hommes assez bien doués pour transposer la miniature dans l'espace, pour lui donner une dimension de plus. Et, presque du premier coup, ils atteignirent, au portail de Moissac, à une grandeur qui a été à peine égalée par les siècles suivants. La miniature, d'ailleurs, ne donnait pas tout à l'artiste : elle lui proposait des thèmes iconographiques, et, dans le détail, elle lui suggérait des finesses de ciseau. Mais ce n'est pas dans les manuscrits qu'il pouvait découvrir cette beauté monumentale, ce sentiment du sublime, qui éclatent aux portails de Moissac ou de Vézelay. Cette grande manière de sentir, l'artiste du XIIe siècle ne la trouvait que dans son génie.

1. On voit de ces plaques au Musée de Nantes et au Musée du Bardo, à Tunis. Voir *Bullet. archéol. du Comité*, 1896, p. 510 et Pl. XIX.

2. Émile Bonnet, *Les bas-reliefs de la tour de Saint-Restitut*, *Congrès archéologique d'Avignon*, 1909, t. II, p. 251.

CHAPITRE II

COMPLEXITÉ DE L'ICONOGRAPHIE DU XIIe SIÈCLE SES ORIGINES HELLÉNISTIQUES, SYRIENNES, BYZANTINES

I. L'iconographie du xiie siècle s'explique par les miniatures des manuscrits. — II. Double iconographie des premiers siècles. — L'iconographie hellénistique. — L'art des catacombes. — L'esprit grec dans l'art chrétien hellénistique. — Le type du Christ. — III. L'iconographie syrienne. — Les mosaïques de Jérusalem et les ampoules de Monza. — Les influences syriennes dans les manuscrits et dans les fresques. — Caractères de l'iconographie syrienne. — Les traits ethniques. — Les souvenirs de pèlerinage. — La grandeur théologique. — Les œuvres mixtes. — IV. Formule hellénistique et formule syrienne de l'Annonciation. — On les retrouve toutes les deux dans l'art français. — Double formule de la Visitation. — de la Nativité. — de l'Adoration des Mages. — Le voyage des Mages et ses origines orientales. — Double formule du Baptême de Jésus-Christ. — De l'Entrée a Jérusalem. — Du Lavement des pieds. — Les Apôtres se déchaussant. — Double formule de la Crucifixion. — Union des deux formules. — Le Christ mort sur la croix. — Les Saintes Femmes au tombeau. — La forme du tombeau dans l'art hellénistique et dans l'art syrien. — Double formule de l'Ascension. — V. L'iconographie byzantine et son influence. — La Transfiguration. — L'Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers. — La Descente de croix. — La Descente aux Limbes.

I

Il était nécessaire d'établir que la sculpture monumentale était née de la miniature avant d'aborder l'étude de l'iconographie du xiie siècle. On pourra maintenant en comprendre le caractère. Si les sculpteurs cherchaient dans les manuscrits le secret de la forme humaine, il est bien évident qu'ils leur empruntaient aussi les types sacrés et la disposition des scènes religieuses. Nous dirons bientôt ce que nos artistes romans ont inventé, — et leur part d'invention est assez belle pour qu'il n'y ait pas lieu de dissimuler leurs emprunts, — mais il faut connaître d'abord ce qu'ils ont reçu. Telles qu'ils les représentaient, la plupart des grandes scènes de l'Evangile ne leur appartenaient pas ; ils les reproduisaient comme ils les voyaient dans

les manuscrits qu'ils avaient sous les yeux. Si tous les manuscrits illustrés que possédaient des abbayes comme Moissac, Saint-Gilles, Cluny ou Vézelay s'étaient fidèlement conservés, nous y trouverions sans doute le prototype de beaucoup de bas-reliefs du XIIe siècle.

Ces manuscrits étaient certainement d'époques et de provenances diverses : quelques-uns pouvaient venir d'Orient et remonter aux premiers siècles du christianisme, d'autres étaient carolingiens, d'autres, plus récents, n'en perpétuaient pas moins d'anciens modèles. C'est dans ces manuscrits de tous les temps que puisaient les artistes du XIIe siècle, peintres ou sculpteurs. Il en est résulté quelque chose de singulier : c'est que l'iconographie du XIIe siècle est pleine de bizarreries, d'incohérences et de contradictions. Des œuvres qui sont presque contemporaines paraissent séparées par plusieurs siècles. Voici, par exemple, au pourtour du chœur de Saint-Sernin de Toulouse un Christ assis en majesté (fig. 39) ; il est imberbe, comme le Christ des Catacombes, comme le Christ des sarcophages et des premiers ivoires chrétiens. Et voici le Christ à la barbe frisée qu'on voit au tympan méridional de cette même église Saint-Sernin (fig. 40). Un petit nombre d'années sépare ces deux figures du Christ, si différentes l'une de l'autre[1].



Phot. Cartailhac.

Fig. 39. — Christ en majesté. Saint-Sernin, Toulouse.

L'iconographie n'offre alors aucune unité, et à chaque instant on a la surprise de voir la même scène représentée de deux façons tout à fait différentes. Un chapiteau du cloître Saint-Trophime d'Arles nous montre la Vierge paisiblement assise et filant la pourpre au moment où l'ange de l'Annonciation se présente devant elle ; — mais, au tympan de la Charité-sur-Loire, la Vierge s'est levée devant l'ange et l'écoute immobile. Faut-il attribuer à l'artiste roman le mérite de ces variantes ? On ne le pensera pas, quand on saura que dans certains manuscrits la Vierge de l'Annonciation est assise, et dans d'autres debout. Il y avait en effet, pour la représentation de cette scène, deux traditions que l'on peut suivre à la trace, en remontant de siècle en siècle jusqu'au premier âge de l'art chrétien. Les artistes romans ont adopté tantôt l'une et tantôt l'autre, suivant les manuscrits dont ils s'inspiraient. De sorte que derrière la plupart de nos bas-reliefs romans nous sentons un monde de pen-

1. Le bas-relief du pourtour du chœur doit être des dernières années du XIe siècle. Le Christ du tympan méridional n'est peut-être pas postérieur de plus de dix ans.

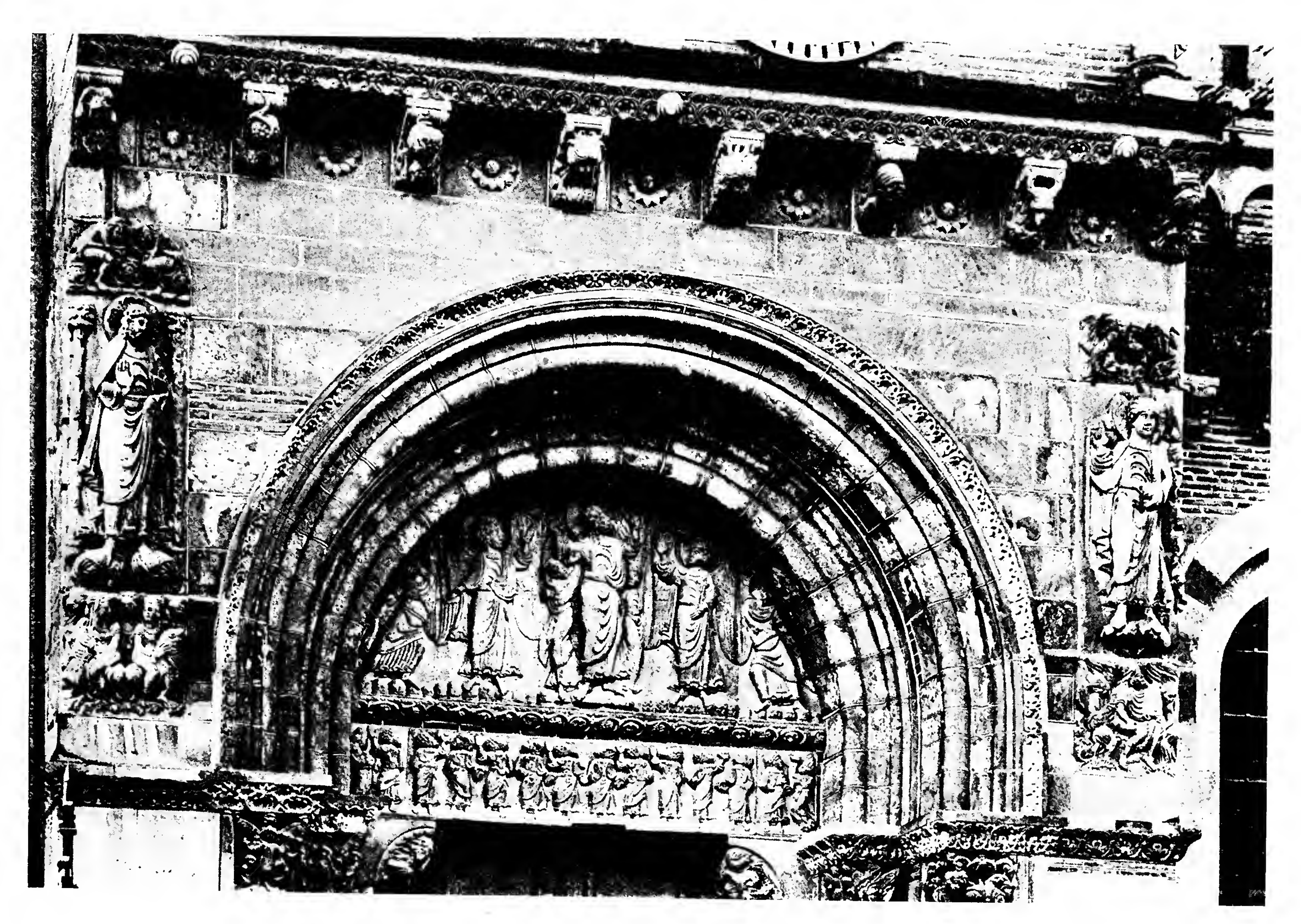


Fig. 40. — Ascension. Saint-Sernin, Toulouse.

(*Album des monuments et de l'art ancien du Midi*, Pl. XXIX, Toulouse, Éd. Privat.)

sées antiques et des siècles d'art. Ce profond passé leur confère une singulière grandeur. S'il en est ainsi, notre œuvre à nous doit être d'abord de rechercher ces types primitifs et de montrer ce que nos sculpteurs du XIIe siècle leur doivent.

II

La tâche n'est assurément pas facile; elle eût été impossible au siècle dernier; mais, depuis vingt ans, le problème des origines de l'art chrétien est devenu infiniment plus clair. A quelques certitudes bien des hypothèses se mêlent encore; néanmoins les grandes lignes de ce beau sujet — un des plus passionnants de l'histoire — commencent à se dessiner.

Nous dirons brièvement ce que l'on sait et aussi ce que l'on croit deviner.

Une vérité capitale, et dont on ne saurait douter aujourd'hui, c'est qu'au IVe, au Ve, au VIe siècle, l'art chrétien fut double. Il y eut l'art chrétien des grandes villes grecques de l'Orient : Alexandrie, Antioche, Éphèse, et il y eut l'art chrétien de Jérusalem et des régions syriennes. Chacun de ces arts eut son caractère, ses types consacrés, ses traditions. Ils se développèrent d'abord sans se connaître, puis ils se rapprochèrent, se firent des emprunts et donnèrent naissance à des types mixtes. Pourtant ils gardèrent longtemps quelque chose de leur physionomie propre, puisqu'on peut la reconnaître encore au XIIe siècle.

L'art chrétien des villes grecques d'Orient, autant que nous pouvons le connaître aujourd'hui, porte l'empreinte du génie hellénique. Par un abus de langage, aujourd'hui accepté, on l'appelle, comme l'art grec du temps des successeurs d'Alexandre, l'art hellénistique, mot commode qui a le mérite de faire sentir tout ce qui persiste d'esprit grec dans l'art chrétien primitif.

On ne s'étonne pas de voir l'art chrétien naître dans les grandes villes tracées au cordeau par Alexandre et ses successeurs, quand on sait le rôle joué dans l'histoire du christianisme par l'Orient grec. C'est en Orient que s'élabora la théologie, qu'apparurent les premières hérésies, que s'assemblèrent les grands conciles, que naquit la vie monastique. Le rôle de Rome semble bien effacé à côté de celui d'Alexandrie ou d'Antioche. Avant même la fondation de Constantinople, l'axe du monde s'était déplacé : l'Orient était redevenu la partie féconde du monde antique. Dans ces villes de l'Asie Mineure et de l'Égypte, où tant de races se mêlaient, le génie grec restait vivant. Ce prodigieux génie, qui semblait avoir tout créé et tout épuisé, inventait encore. Il paraît de plus en plus évident que le premier art chrétien est son œuvre.

On pense aujourd'hui que l'art des Catacombes a été créé par des Grecs d'Orient. L'art des Catacombes est un art funéraire : les peintures que l'on aperçoit à la lueur des lampes sont autant de supplications pour l'âme des défunts. L'art du monde nouveau, comme celui de l'Égypte antique, a commencé dans la nuit du tombeau, et il est né de l'espoir de l'immortalité. La mort a été la première inspiratrice des grands peuples religieux. Une prière, que l'on récitait dans la primitive communauté chrétienne pour l'âme des morts, ramène à l'unité des scènes aussi disparates en apparence que celles qui décorent les chambres souterraines : résurrection de Lazare, guérison du paralytique, jeunes Hébreux dans la fournaise, Daniel entre les lions, Suzanne entre les vieillards, Jonas jeté au monstre marin. Voici les grandes lignes de cette prière pour les morts : « Père, disait-on, délivre son âme, comme tu as délivré Jonas du monstre marin, les jeunes Hébreux de la fournaise, Daniel de la fosse aux lions, Suzanne des mains des vieillards... » Puis s'adressant au Fils on ajoutait : « Toi aussi, je te prie, Fils de Dieu, toi qui as fait de si grands miracles, toi qui as ouvert les yeux de l'aveugle, les oreilles du sourd, guéri le paralytique, ressuscité Lazare... » Ce qui fait le vif intérêt de cette prière, c'est que nous savons qu'elle est née en Orient : elle a été composée à la fin du second siècle par saint Cyprien d'Antioche[1]. Elle est tout orientale, si orientale que la première partie, celle qui s'adresse à Dieu le Père, est la prière même récitée par les Juifs dans leurs synagogues les jours de jeûne. S'il en est ainsi, il y a lieu de croire que les scènes peintes aux parois des Catacombes de Rome ont été représentées pour la première fois en Orient. Les Catacombes d'Antioche ont malheureusement disparu sans laisser de traces ; celles d'Alexandrie ont été à peine entrevues ; mais les peintures découvertes en Égypte dans la nécropole d'El-Bagaouat et dans celle d'El-Kargeh, perdues dans la grande oasis du désert libyque[2], semblent prouver que les sujets qu'on a crus longtemps d'origine romaine sont indigènes en Orient.

S'il était de notre sujet d'étudier l'art des Catacombes, il ne nous serait pas difficile de mettre en relief le caractère purement grec d'une foule de particularités de cet art. Le monstre de Jonas ressemble au monstre d'Andromède ; l'arche de Noé est pareille au singulier coffre carré des monnaies d'Apamée ; Jésus-Christ est vêtu non de la toge romaine, mais de l'himation des Grecs. On reconnaît l'imagination de la Grèce dans la figure de ce Christ représenté sous les traits d'un Orphée charmant les bêtes féroces avec les accords de sa lyre. On la reconnaît surtout dans cette figure du Bon Pasteur portant, comme l'Hermès criophore, la brebis sur ses épaules. Cette

1. Le Blant a vu le premier (*Sarcophages chrétiens d'Arles*, 1878, p. XXI sqq.) que la présence de ces sujets disparates s'expliquait par la prière que l'on récitait pour les morts ; mais il n'en connaissait pas les formes primitives, données par K. Michel, *Gebet und Bild*, 1902, in-8°. Voir aussi Dom Leclercq, *Manuel d'archéol. chrétienne*, t. I, p. 110 et suiv.

2. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Pétersbourg, 1901, et Kaufmann, *Ein altchristlich. Pompei in der libyschen Wüste*, Mayence, 1902.

charmante image pourrait illustrer une idylle de Théocrite, mais, aux Catacombes, elle baigne dans une autre atmosphère : le gracieux génie de la Grèce s'y unit à la poésie mystique du *Pasteur* d'Hermas et à la Vision de sainte Perpétue. Il n'y a rien de plus enchanteur que ce mariage de l'antique beauté grecque et du génie chrétien. Les pâles esquisses des Catacombes, qui flottent aujourd'hui comme un rêve prêt à s'évanouir, gardent pour nous un charme inexprimable, car rien ne fait mieux sentir que ces quelques taches de couleur à moitié effacées par le temps ce qu'il y eut d'innocence, de pureté et de douceur dans le christianisme primitif.

Tant que dura l'âge des persécutions, l'art chrétien conserva son caractère funéraire ; il ne devint un art historique qu'après la paix de l'Église. Le quatrième, le cinquième et le sixième siècle virent se multiplier les œuvres narratives consacrées à l'Ancien et au Nouveau Testament. C'est alors que les grandes villes grecques de l'Orient furent particulièrement fécondes. Nous ne connaissons pas les peintures qui devaient décorer les églises d'Alexandrie, d'Antioche et d'Éphèse, mais les sarcophages chrétiens de Rome ou d'Arles nous ont conservé une foule de traits de l'iconographie hellénistique. Contrairement à ce qu'on a cru longtemps, l'art des sarcophages n'est pas plus romain que l'art des Catacombes : on y reconnaît aujourd'hui, avec raison, l'art de l'Orient grec. Les bas-reliefs des sarcophages, en effet, sont souvent conçus comme les beaux ivoires sculptés du v[e] ou du vi[e] siècle, qui proviennent presque tous, on le sait aujourd'hui, d'Alexandrie ou d'Antioche. On ne peut rien imaginer de plus étroitement apparenté à l'art des sarcophages que le coffret d'ivoire du Musée de Brescia, qui fut sculpté, suivant toutes les vraisemblances, à Antioche. D'autres œuvres, ivoire Trivulce, ivoire de Munich, pyxides de Bologne et de Berlin, etc., provenant soit d'Antioche, soit d'Alexandrie, complètent notre connaissance de l'iconographie hellénistique.

Quelques manuscrits à miniatures, enluminés au vi[e] siècle, ou aux siècles suivants, mais copiés sur des originaux plus anciens, ajoutent beaucoup à ce que les sarcophages et les ivoires nous apprennent. La *Genèse* de Vienne, le *Rouleau de Josué* au Vatican, le fameux *Psautier* de la Bibliothèque Nationale[1] nous montrent comment les Grecs comprenaient l'illustration de l'Ancien Testament.

Cet art des Grecs d'Orient est encore tout pénétré de l'antique esprit hellénique. Ce que les Grecs ont vu dans l'Évangile, c'est son côté lumineux, non son côté douloureux. Quand, sur les sarcophages, ils représentent la Passion, ils n'en montrent ni les humiliations, ni les souffrances. La couronne d'épines qu'un soldat tient au-dessus de la tête de Jésus ressemble à une couronne triomphale ; devant ses juges, devant ses bourreaux, le Christ garde la ferme attitude du héros antique, du sage stoïcien.

1. B. N., grec 139. Les miniatures en ont été reproduites par Omont, *Fac-similés des plus anciens ms. de la Bibl. Nat.*, Paris, 1902.

Devenus chrétiens, les artistes grecs restèrent païens par l'imagination; ils continuèrent à peupler le monde de nymphes et de dieux. Près de Jésus baptisé par saint Jean, ils représentent le dieu du Jourdain, couronné de feuilles d'eau [1]. Du fond de la mer Rouge, que viennent de franchir les Hébreux, ils font surgir le génie de l'abîme, βυθός, qui saisit Pharaon aux cheveux et l'entraîne dans le gouffre [2]. Ils donnent pour compagne à David une Muse, la Mélodie, qui semble lui dicter ses Psaumes ; un dieu de la montagne, paresseusement étendu, écoute la lyre du poète, pendant que l'Écho montre son jeune visage près de la fontaine [3]. Ils représentent Isaïe debout entre une déesse au sombre voile, qui est la Nuit, et un enfant portant une torche, qui est le Point du Jour [4]. Cette belle image signifie que le prophète reçoit l'inspiration à l'heure mystérieuse où le jour commence à poindre dans les ténèbres. La figure de la Nuit, arrondissant au-dessus de sa tête nimbée un voile bleu semé d'étoiles, est magnifique comme un vers d'Homère. Il est merveilleux de retrouver les Grecs toujours pareils à eux-mêmes. Ce tour homérique d'imagination persistant après plusieurs siècles de christianisme donne infiniment de charme à l'art qu'ils créèrent alors, mais, disons la vérité, il le rapetisse. Cette Arcadie peuplée de Nymphes, qu'ils nous montrent, ne saurait être le monde grandiose de la Bible, ces vastes solitudes, où passe l'ombre de Dieu. L'art chrétien hellénistique n'a pas eu le secret de la grandeur. Que l'on feuillette la *Genèse* de Vienne, œuvre du génie alexandrin, on y trouvera un dernier souvenir de la grâce aimable des peintures d'Herculanum, mais on n'y trouvera pas le sublime biblique. L'Évangile a été mieux senti : les Grecs en ont bien rendu la douceur, mais on dirait que sa majesté leur est restée inaccessible.

Rien ne le prouve mieux que la façon dont ils ont conçu le type du Christ. Le Christ des Grecs n'est pas un homme de trente ans, c'est un jeune homme imberbe, presque un adolescent. Les Grecs d'Asie Mineure et d'Antioche lui donnent des cheveux longs, les Grecs d'Alexandrie, des cheveux courts, mais les uns et les autres lui prêtent le même charme de jeunesse. C'est là, à coup sûr, une conception touchante. Voilà donc comment les Grecs se figuraient Jésus, après avoir lu l'Évangile : pour eux, c'était un jeune maître dont le charme était irrésistible, un poète qui n'était que beauté, éloquence, douceur. Mais à cette belle figure il manquait encore la majesté d'un Dieu. Pour faire comprendre que ce n'était pas un homme, les Grecs furent obligés de mettre autour de sa tête le nimbe circulaire qu'ils avaient donné parfois à leurs divinités — ce nimbe qu'ils donnèrent aussi à Buddha, quand ils sculptèrent dans l'Inde ses premières statues [5].

1. Mosaïque du baptistère des Orthodoxes à Ravenne.

2. *Psautier* de la Bibliothèque Nationale : grec 139. Omont. *Fac-similés*, Pl. IX.

3. Omont, Pl. I.

4. Omont, Pl. XIII.

5. A. Foucher, *Sculptures gréco-bouddhiques* (*Monuments Piot*, t. VII).

III

Pendant que les Grecs des villes d'Orient créaient un art chrétien à leur image, un autre art naissait à Jérusalem.

La découverte du Saint Sépulcre et de la vraie croix, en 326, doit être considérée comme un des grands événements de l'histoire du christianisme ; on y vit un véritable miracle. Constantin fit aussitôt construire sur l'emplacement du Calvaire retrouvé des monuments magnifiques.

C'était d'abord la rotonde de l'Anastasis ou de la Résurrection, qui renfermait le Saint Sépulcre. Elle avait la forme ronde des tombeaux antiques, mais sa splendeur rappelait qu'elle était moins un monument funéraire qu'un monument triomphal, τὰ τρόπαια, commémorant la victoire du Christ sur la mort. En face de la rotonde, à l'endroit même où l'on disait que sainte Hélène avait découvert la croix, s'élevait une grande basilique, le Martyrium. Entre les deux édifices, au point précis où la croix avait été plantée, à ce point sacré, que l'on considérait comme le centre de la terre, se dressait une grande croix revêtue d'or et ornée de pierres précieuses. L'instrument du plus ignominieux des supplices, le gibet des esclaves, que les chrétiens n'avaient pas encore osé représenter, apparut transfiguré, rayonnant de splendeur. La croix, dès lors, entra dans l'art.

Des portiques formaient une enceinte autour de ces grandioses monuments. Ils étaient à peine achevés, et déjà d'innombrables pèlerins, venus des provinces les plus reculées du monde romain, affluaient à Jérusalem [1]. Ils ne se contentaient pas de vénérer le Saint Sépulcre, ils allaient prier dans tous les lieux que l'Évangile avait consacrés, et partout ils trouvaient de magnifiques basiliques. Il y en avait une sur le Mont des Oliviers, à l'endroit où la tradition plaçait l'Ascension. Il y en avait une autre sur le Mont Sion : c'était le Cénacle, le lieu de la dernière Cène et de la Descente du Saint-Esprit, qui avait été transformé en église. Il y avait une basilique à Bethléem, une autre à Nazareth, une autre au bord du Jourdain pour commémorer le Baptême de Jésus-Christ.

Tous ces édifices étaient décorés de mosaïques. Quelques-unes remontaient certainement au temps de Constantin, mais d'autres pouvaient être l'œuvre des siècles suivants. A la fin du VIe siècle, en tout cas, leur série était complète, car on les voit reproduites sur les ampoules de Monza. Ces fameuses ampoules d'argent

1. Les récits de voyage des pèlerins ont été publiés par Tobler et Molinier, *Itinera hierosolymitana*, 1879 (Société de l'Orient latin), et par Geier, au t. XXXIX du *Corpus scriptorum christianorum*, Vienne.

ornées de scènes de l'Évangile furent offertes vers 600 à Théodelinde, reine des Lombards ; elles contenaient un peu de l'huile des lampes qui brûlaient dans les sanctuaires de la Terre Sainte. Les érudits s'accordent aujourd'hui à reconnaître que les scènes évangéliques gravées sur ces ampoules reproduisent les mosaïques des basiliques palestiniennes[1]. Les ampoules de Monza, qui restèrent longtemps de simples objets de curiosité, sont donc devenues, depuis peu, des monuments du plus haut intérêt[2] : c'est par elles, en effet, que nous connaissons ce grand art chrétien de Jérusalem et de la Terre Sainte, qui diffère à tant d'égards de l'art des villes hellénistiques. Les originaux, il est vrai, n'ont pas toujours été copiés par l'orfèvre avec une fidélité scrupuleuse. Parfois deux ampoules représentant la même mosaïque offrent des variantes ; l'artiste prenait donc quelques libertés avec son modèle. Toutefois les grandes lignes du sujet restent immuables ; certains détails secondaires peuvent nous échapper, mais nous connaissons l'essentiel.

Nous savons avec une entière certitude que l'Adoration des Mages décorait la façade de l'église de Bethléem. Un autre témoignage nous apprend que l'Annonciation et la Visitation se voyaient à Nazareth. Il est probable que la scène de la Nativité décorait la grotte qui servait de crypte à l'église de Bethléem : c'est là que, suivant la tradition, le Christ était né. Le Baptême de Jésus ornait sans doute l'église des bords du Jourdain ; la Visite des Saintes Femmes au tombeau, la rotonde de l'Anastasis ; l'Ascension, l'église du Mont des Oliviers ; la Descente du Saint-Esprit, le Cénacle du Mont Sion transformé en église.

Les ampoules de Monza nous donnent donc l'art syrien à ses origines ; mais d'autres monuments nous en montrent la diffusion.

Les monastères de la Mésopotamie, qui s'élevaient aux limites du monde chrétien, pratiquaient, au VI[e] siècle, un art étroitement apparenté à l'art de la Palestine. C'est ce que prouvent les miniatures de l'*Évangéliaire* de Florence, enluminé à Zagba sur l'Euphrate, en 586, par le moine Rabula[3]. Le manuscrit d'Etschmiadzin en Arménie[4], ceux de Rossano[5] et de Sinope[6] témoignent des mêmes influences palestiniennes. Il semble que dans tout l'Orient les moines aient adopté cet art sévère de Jérusalem, marqué déjà du sceau de la théologie. Les monastères découverts en Égypte, il y a quelques années, ceux de Baouit et de Saqqara, nous ont fait connaître des fresques du VI[e] siècle toutes syriennes d'inspiration. Ainsi dans l'Égypte monastique l'art de Jérusalem supplante l'art hellénistique d'Alexandrie.

1. C'est ce qu'a vu Ainalof dans ses *Origines hellénistiques de l'art byzantin*, Saint-Pétersbourg, 1900 (en russe).
2. On les trouvera dessinées au t. VI, Pl. 433-435, de la *Storia dell' arte cristiana* de Garucci.
3. Garucci, t. III, Pl. 138 et suiv.
4. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, *Byz. Denkmäler*, I, Vienne, 1892.
5. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano*, Rome, 1907.
6. Omont, *Monuments Piot*, t. VII, 1901.

Plus récemment encore d'étonnantes suites de fresques, qui s'échelonnent du IXe au XIIIe siècle, ont été découvertes en Cappadoce [1]. Elles décorent des chapelles creusées dans le flanc des montagnes par des colonies de moines basiliens. On les rencontre dans le voisinage de Césarée de Cappadoce, dans cette contrée tourmentée, où, du temps de Strabon, le feu jaillissait encore du sol, sauvage solitude, qui avait pour les moines autant de séduction que les déserts de l'Égypte. L'étude de ces fresques cappadociennes révèle une iconographie que le temps a enrichie, mais qui reste syrienne dans ses origines [2].



Fig. 41. — Annonciation. Tissu byzantin [3]. Trésor du Sancta Sanctorum, Latran.

Quels sont les traits qui distinguent cet art syrien de l'art hellénistique?

Né dans les lieux mêmes où s'était déroulé l'Évangile, l'art de Jérusalem eut un accent de vérité. Le Christ y apparut sous un aspect entièrement nouveau : ce ne fut plus un Grec adolescent, ce fut un Syrien dans toute la force de l'âge, à la barbe noire, aux cheveux longs. Pour la, première fois le Christ apparut avec le type de sa race ; jusque-là, il n'avait eu que la grâce, il eut désormais la force virile et la majesté.

L'art hellénistique avait donné à la Vierge la tunique, la coiffure, parfois même les boucles d'oreilles des grandes dames d'Alexandrie ou d'Antioche ; l'art de Jérusalem l'enveloppa dans le long voile des femmes syriennes, dans le *maphorion*, qui cachait les cheveux et donnait aux lignes une grâce pudique. La Vierge des mosaïques ressembla aux jeunes filles qui gravissaient les rues en pente de Sion. Les artistes d'alors donnèrent tout naturellement à l'art chrétien cette couleur orientale que les artistes d'aujourd'hui essaient de retrouver au prix de tant d'artifices.

1. Voir dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1908, la communication du P. de Jerphanion sur les églises souterraines de Gueurémé et Soghanli. Voir aussi *Revue archéol.*, 1908, et Grégoire, *Voyage dans le Pont et la Cappadoce*, dans le *Bullet. de Corresp. hellénique* de 1909.

2. Le livre du P. de Jerphanion sur les fresques de la Cappadoce n'a pas encore paru. J'ai pu, grâce à l'obligeance de M. Millet, avoir entre les mains ses photographies.

3. *Monuments Piot*, t. XV, Pl. 15 (Paris, Leroux).

Ce caractère de vérité, cet accent local se rencontrent sans cesse dans l'art syrien. Il ne faut pas oublier que l'art de la Palestine était un art commémoratif, un art destiné à éterniser pour d'innombrables générations de pèlerins les événements de l'Évangile, à l'endroit même où ils s'étaient passés. Fait pour des pèlerins, cet art accueillit les souvenirs, les légendes mêmes qui charmaient les pèlerins. C'est ainsi que la scène de la Nativité fut placée par les artistes dans une grotte, la fameuse grotte de Bethléem, où la tradition affirmait que le Christ était né. Dans la scène de l'Annonce aux Bergers, on vit la tour que l'on montrait aux pieux voyageurs, à l'endroit où l'ange avait apparu. Près du Christ baptisé par saint Jean, on représenta une croix au milieu du Jourdain : c'était la croix même qui avait été élevée dans le fleuve pour faire connaître aux pèlerins le lieu du baptême. Dans la scène des Saintes Femmes au tombeau, le sépulcre se présenta sous la forme étrange d'une sorte de petit temple porté par des colonnes : c'était le *tugurium* qui, dans la rotonde de Constantin, cachait aux visiteurs l'emplacement du tombeau.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 42. — Annonciation. Bibl. Nat., syriaque 33.

Mais ce qui frappe plus encore dans cet art de la Palestine, c'est un caractère de grandeur où l'art hellénistique n'a jamais atteint. Les mosaïstes de la Terre Sainte représentèrent les scènes de la Vie de Jésus-Christ avec une solennité jusque-là sans exemple. L'Évangile n'est plus pour eux une touchante histoire, c'est déjà une série de dogmes définis par les conciles. Nous entrevoyons dans les médiocres copies des ampoules de Monza la symétrie grandiose des originaux : il y a déjà dans cet art quelque chose d'hiératique. Dans la scène de l'Ascension, Jésus-Christ monte au ciel dans une auréole portée par les anges. On commence à sentir, dans ces représentations de l'Évangile, le travail de

la pensée mystique : debout sur la rive du Jourdain, un ange assiste au Baptême de Jésus-Christ et unit le ciel à la terre. Mais la figure la plus mystérieusement grande est celle de la Vierge : assise de face sur un trône et tenant l'Enfant exactement au milieu de sa poitrine, elle a, à sa droite, les Mages, à sa gauche, les Bergers, et jamais reine n'eut plus de majesté. Nous voyons naître ici ce magnifique type de la Vierge souveraine que nous retrouverons bientôt aux mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, aux fresques de Santa Maria Antica à Rome et, plus tard, au portail de nos églises du XIIe siècle. Il me paraît difficile que l'original de l'ampoule de Monza, c'est-à-dire la mosaïque de la façade de Bethléem, où la Vierge était ainsi représentée, ait pu être conçu avant le concile d'Éphèse. C'est le concile d'Éphèse, en effet, qui proclama, en 431, la maternité divine de la Vierge : Nestorius voulait qu'elle n'eût été que la mère du Christ, c'est-à-dire de l'homme ; le concile enseigna qu'elle était à la fois la mère de l'homme et la mère du Dieu, la Théotokos. C'est à ce mot d'une grandeur surhumaine : « la mère de Dieu », que s'attacha désormais la pensée de l'Orient. Ainsi, cette jeune fille de Nazareth avait porté dans son sein celui que le monde ne peut contenir ; comment exprimer sa majesté ? Les artistes de Jérusalem l'imaginèrent comme la reine des créatures, et la mirent sur un trône.

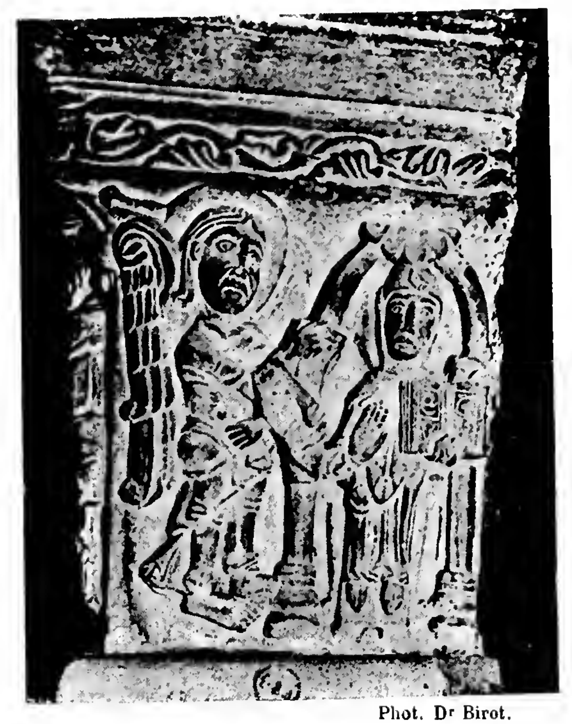
Tels sont les principaux caractères de cet art de la Palestine, qui fait un si vif contraste avec l'art hellénistique.

Au VIe siècle, d'ailleurs, les deux arts commencent à se mêler. Il est des œuvres, comme la fameuse chaire d'ivoire de Maximien à Ravenne, sculptée à Alexandrie, suivant toutes les vraisemblances, où les traditions de la Grèce chrétienne se rencontrent avec celles de la Syrie. Ce mélange d'iconographie hellénistique et d'iconographie palestinienne caractérise aussi les portes sculptées de Sainte-Sabine, à Rome, et les mosaïques de la Vie de Jésus-Christ à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne : le Christ imberbe des Grecs s'y rencontre avec le Christ à la barbe épaisse des Orientaux. Il est rare que les œuvres tardives créées par les villes grecques se soient conservées parfaitement pures. A mesure qu'on avance dans le temps, on sent grandir l'influence de l'art de Jérusalem. Pourtant la tradition hellénistique persista longtemps, puisqu'elle se retrouve, comme nous allons le voir, en plein moyen âge.

IV

Après avoir esquissé à grands traits la physionomie des deux écoles d'art qui se partageaient l'Orient, nous devons maintenant en venir au détail. Nous étudierons

donc brièvement quelques-unes des grandes scènes de l'Évangile, nous en ferons connaître la formule hellénistique et la formule syrienne, puis nous montrerons ce que nos artistes du XII[e] siècle doivent à l'une et à l'autre.



Phot. Dr Birot.

Fig. 43. — Annonciation. Chapiteau d'Ainay, Lyon [1].

L'Annonciation a été conçue par les Grecs avec une simplicité pleine de noblesse. La Vierge est assise lorsque l'ange se présente devant elle ; en entendant ses paroles, elle reste immobile, incapable de se lever, comme si tout le poids de sa grande mission pesait sur elle.

Une fresque des Catacombes de Priscille nous donne la formule hellénistique à ses origines. Un peu plus tard la Vierge tiendra à la main ou laissera tomber le fuseau sur lequel s'enroule le fil de pourpre ; car les Évangiles apocryphes nous la montrent travaillant au voile du Temple, au moment où l'Ange lui apparaît. Un sarcophage de Ravenne, de style presque classique, une étoffe du Latran (fig. 41) et les ivoires d'Alexandrie la représentent sous cet aspect [2].

Toute différente est la formule syrienne. Elle apparaît dans une des ampoules de Monza, qui reproduit probablement la mosaïque de l'église de Nazareth (fig. 58). Devant l'envoyé de Dieu, la Vierge, qui était assise, se lève, et, en se levant, elle semble acquiescer au message divin. Dans la formule grecque, elle paraissait passive ; ici, elle exprime sa volonté de s'associer au salut de l'humanité : l'idée est plus profonde.



Fig. 44. — Annonciation. Fragment d'un vitrail du XII[e] siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

Dès le VI[e] siècle, nous voyons cette Annonciation répandue en Orient. Les manuscrits syriaques (fig. 42) et les fresques de la Cappadoce nous font voir la Vierge debout en présence de l'ange [3].

1. *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, p. 532 (Paris, Picard).

2. Le sarcophage de Ravenne doit être du milieu ou de la fin du V[e] siècle. Les ivoires (comme par exemple celui de la chaire de Maximien) sont du VI[e] siècle. L'Annonciation tissée dans l'étoffe de soie du Sancta Sanctorum du Latran doit être de la même époque.

3. *Évangéliaire* syriaque de Florence ; B. N., syr. 33 (fig. 42) ; fresques de Toqalé, de Gueurémé, de Ballcq-Klissé en Cappadoce.

En France, dans l'art monumental du XIIe siècle, la formule hellénistique et la formule syrienne coexistent : c'est que les manuscrits les avaient perpétuées toutes les deux[1]. On comprend maintenant pourquoi nos artistes du XIIe siècle représentent la Vierge de l'Annonciation tantôt assise et tantôt debout. Elle est assise au chapiteau de Saint-Martin d'Ainay à Lyon (fig. 43), au chapiteau de Lubersac (Corrèze), au chapiteau de la façade de Saint-Trophime d'Arles et au chapiteau du cloître, mais elle est debout au vitrail du XIIe siècle de la cathédrale de Chartres (fig. 44), au chapiteau de Gargilesse (Indre), au portail de la Charité-sur-Loire (fig. 104), au beau groupe du Musée de Toulouse.



Fig. 45. — Visitation. Fragment d'un vitrail du XIIe siècle. Chartres. (D'après la Monographie de Lassus.)

Les artistes se sont tout simplement inspirés des modèles que le hasard avait mis sous leurs yeux. Leur imitation est très exacte, car, au chapiteau d'Arles, la Vierge tient à la main le peloton de fil et le fuseau que nous montrent les anciens monuments de l'art hellénistique. Si l'on voulait descendre au détail, il serait facile de montrer que, dans notre art du XIIe siècle, l'attitude de l'ange, levant la main droite, comme l'orateur antique, et portant de la gauche le bâton des hérauts, que le geste de la Vierge, ouvrant la main sur sa poitrine, sont fidèlement imités des plus antiques modèles.

La Visitation a été représentée par l'art hellénistique dès le Ve siècle, comme le prouve le sarcophage de Ravenne, qui nous a déjà montré l'Annonciation. Les deux femmes s'avancent l'une au devant de l'autre, graves comme les figures qu'on voit sur les tombeaux ; elles gardent cette noblesse dans l'attitude, cette réserve dans les sentiments qui toujours caractérisèrent l'art grec.



Phot. Fac. Lettres Montpellier.

Fig. 46. — Visitation. Chapiteau de Die (Drôme).

1. Exemples de la Vierge assise dans les manuscrits : *Évangéliaire* de Saint-Médard de Soissons, B. N., latin 8850 (IXe siècle) ; *Graduel* de Prüm (fin du XIe siècle), B. N., latin 9448, f° 1 v° ; *Sacramentaire* de Saint-Bertin (fin du XIe ou commencement du XIIe siècle), B. N., latin 819, f° 98 ; ms. de l'abbaye de Cluny (fin du XIe ou commencement du XIIe siècle), nouv. acq. lat. 2246, f° 6. Dans ce manuscrit l'ange a le riche costume des empereurs byzantins. — Exemples de la Vierge debout : *Épîtres* de saint Cyprien (XIIe siècle), B. N., latin 1654, f° 1 v° ; B. N., latin 13013, f° 29 v° (XIIe siècle).

L'art syrien, au contraire, est ici passionné, dramatique, et son élan s'oppose à la retenue de l'art grec. Une ampoule de Monza, qui reproduit sans doute une mosaïque de Nazareth, nous montre les deux femmes se jetant dans les bras l'une de l'autre et s'étreignant avec tendresse (fig. 58). Les fresques de la Cappadoce nous prouvent que c'est bien là la formule syrienne[1].

De bonne heure on voit ces deux formules se partager l'art chrétien au VIe siècle. Dans la basilique de Parenzo en Istrie, où les influences syriennes sont pourtant si profondes, les mosaïques conservent à la Visitation sa forme hellénistique : debout en face l'une de l'autre, les deux femmes font simplement un geste de la main.

En revanche, dans le manuscrit de saint Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale[2], où les influences hellénistiques sont parfois frappantes, la Visitation



Phot. Alinari.

Fig. 47. — Adoration des Mages. Sarcophage. Musée du Latran.

est toute syrienne : sainte Élisabeth serre la Vierge dans ses bras et rapproche son visage du sien.

Nos artistes français du XIIe siècle se partagèrent également entre les deux traditions que les miniaturistes leur avaient fait connaître. La formule hellénistique fut adoptée par le sculpteur du porche de Moissac (fig. 53), par celui d'un des portails de Vézelay (fig. 50), par le peintre verrier de Chartres (fig. 45) : dans ces exemples, les deux femmes sont debout, l'une en face de l'autre, graves et réservées.

Au contraire, au chapiteau du triforium de Saint-Benoît-sur-Loire, au portail de Saint-Gabriel près de Tarascon, au chapiteau du cloître d'Arles, au chapiteau de Die (Drôme) (fig. 46), les deux femmes s'étreignent, et l'on reconnaît la formule syrienne[3].

Comme l'Annonciation, comme la Visitation, la Nativité apparaît à l'origine sous la double forme hellénistique et syrienne.

1. Notamment à Balleq-Klissé, à Tchaouch-In, à Qeledjar-Klissé.

2. B. N., grec 510, f° 3. Le manuscrit est du IXe siècle, mais s'inspire d'originaux beaucoup plus anciens.

3. On peut ajouter : un chapiteau de l'Ile-Bouchard (Indre-et-Loire), un chapiteau de Gargilesse (Indre), du Musée d'Avignon ; c'est la formule la plus fréquente.

Un sarcophage du IVe siècle, aujourd'hui au Musée du Latran, nous donne la formule hellénistique avec tout son charme (fig. 47). On croirait voir l'illustration d'une idylle alexandrine. L'Enfant, couché dans un berceau d'osier, repose sous un toit léger, que portent de rustiques poteaux, que couvrent des tuiles pareilles à celles des temples ; le bœuf et l'âne réchauffent le nouveau-né de leur souffle ; un berger de Théocrite s'approche, un bâton recourbé à la main ; de l'autre côté s'avancent les Mages ; la Vierge, assise un peu à l'écart sur un rocher, ressemble à une Déméter sous ses voiles. L'œuvre est certainement de la première partie du IVe siècle, car l'Adoration des Mages n'y est pas encore séparée de la Nativité, — particularité qui nous reporte au temps où les deux solennités se célébraient le même jour. Ce fut seulement à partir de 354 qu'elles devinrent distinctes : la Nativité, qui se fêtait le 6 janvier, en même temps que l'Adoration des Mages, fut alors reportée au 25 décembre.



Fig. 48. — Couvercle de reliquaire [1]. Trésor du Sancta Sanctorum, Latran.

A partir de ce moment, des sarcophages ou des ivoires d'Antioche et d'Alexandrie reproduisent cette formule grecque de la Nativité [2]. Il y a quelques variantes, mais toutes ces œuvres ont un trait commun : la Vierge y est toujours représentée assise. C'est de cette façon que les Grecs ont voulu rendre sensible le côté miraculeux de la Nativité : en voyant la Vierge paisiblement assise après l'enfantement, nous comprenons qu'elle n'a pas enfanté dans la douleur comme les autres femmes. Chose curieuse, cette belle composition, qui a, à la fois, tant de

1. *Monuments Piot*, t. XV, Pl. XIV (Paris, Leroux).

2. Pyxide de Verden, Garucci, t. VI, Pl. 438 ; ivoire de Milan, *ibid.*, Pl. 454.

charme et tant de noblesse, ne s'est pas perpétuée longtemps, même en Orient[1]. Elle n'arriva pas jusqu'à notre moyen âge.

C'est, en effet, à la formule syrienne de la Nativité que l'avenir était réservé. Une des ampoules de Monza semble nous la donner sous son aspect le plus ancien[2]. Nous y voyons l'Enfant étendu sur la crèche entre les deux animaux (fig. 58) ; l'étoile brille au-dessus de lui ; à gauche, saint Joseph est assis, pensif, la main au visage ; à droite la Vierge couchée sur un matelas détourne la tête et paraît brisée de fatigue. Qu'a voulu dire l'artiste de la Palestine en représentant la Vierge couchée ? Un commentateur grec de la fin du XII[e] siècle, Messaritès, nous l'explique : « La Vierge, dit-il, laisse voir le visage d'une femme qui vient de souffrir, bien qu'elle ait évité la douleur, pour que l'incarnation ne puisse être suspectée[3]. » Ainsi l'art syrien est ici moins noble que l'art grec, mais il est plus soucieux de prouver. Il y avait aussi, dans cette figure de femme qui semblait accablée, quelque chose de douloureux et de tendre qui touchait le cœur. Jamais l'Orient ne voulut s'apercevoir que cette Vierge souffrante n'était pas tout à fait conforme au dogme.

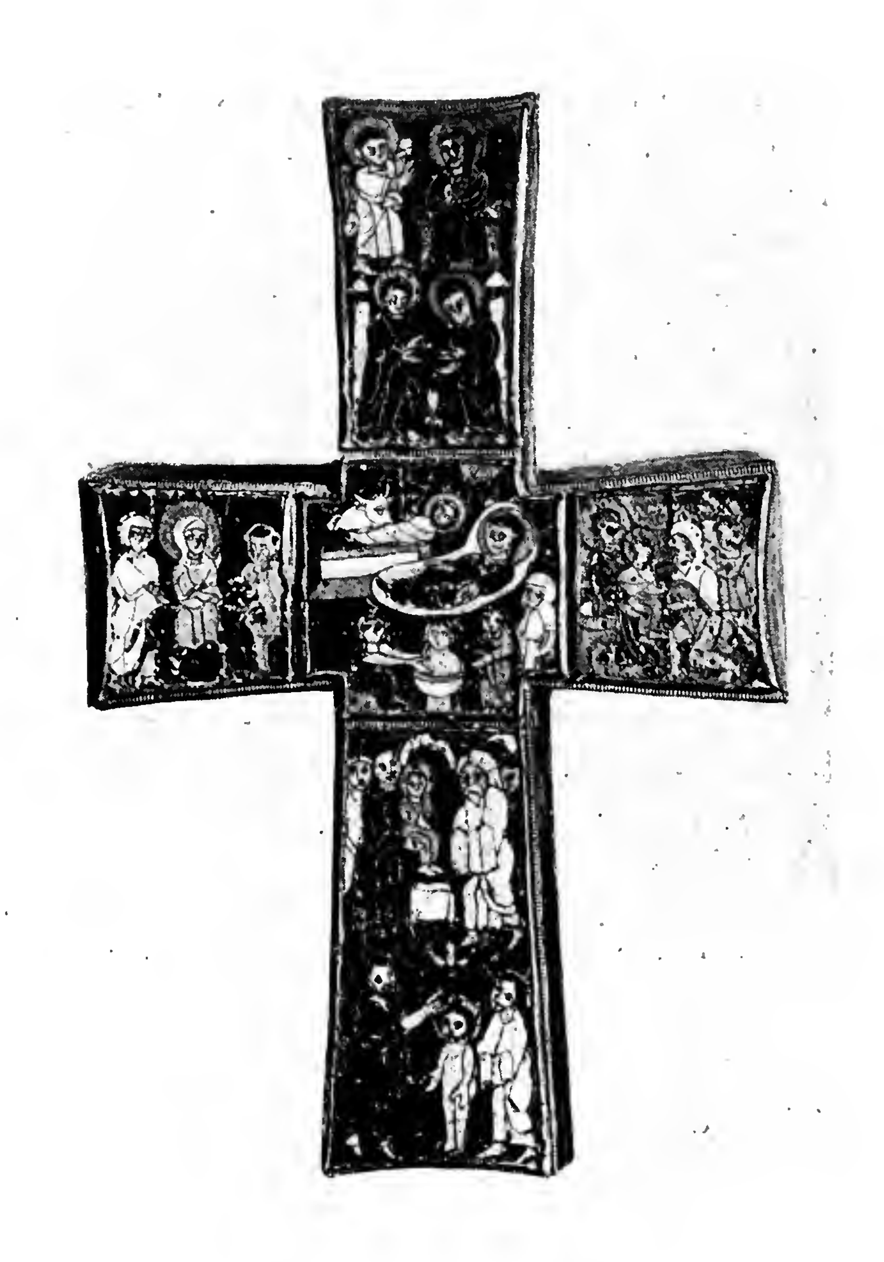


Fig. 49. — Croix émaillée[4].
Trésor du Sancta Sanctorum, Latran.

L'ampoule de Monza reproduit probablement la mosaïque de la grotte de Bethléem. Cette mosaïque pouvait remonter jusqu'au temps de Constantin. Bientôt, nous voyons la scène, encore fort

1. Le Ménologe de Basile II au Vatican, qui est de la fin du X[e] siècle, nous en offre un des derniers exemples.

2. Cette précieuse ampoule nous donne plusieurs mosaïques de la Terre Sainte. La scène de la Nativité se voit au milieu de la composition.

3. Voir à ce sujet Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, in-8°, p. 100.

4. *Monuments Piot*, t. XV, Pl. VI (Paris Leroux).

simple[1], s'enrichir d'épisodes nouveaux qui n'ont pu être imaginés qu'en Palestine. Sur la croix émaillée découverte dans le Sancta Sanctorum du Latran[2] (fig. 49), qui remonte probablement au VI[e] siècle, on voit, près de la Vierge couchée et de saint Joseph assis, des personnages nouveaux : deux femmes sont occupées à laver l'Enfant dans une cuve. Ce sont les deux sages-femmes dont parlent les Évangiles apocryphes, quoique nulle part il ne soit dit, dans ces récits, que les sages-femmes aient lavé l'Enfant après sa naissance. Mais la tradition orale suppléait, ici, au silence des livres. On racontait aux pèlerins de la Terre Sainte beaucoup de choses qui n'étaient pas écrites : à Bethléem, on leur parlait de ce bain de l'Enfant ; on leur montrait même la pierre sur laquelle avait été versée l'eau du bain, près de la grotte de la Nativité[3]. On s'explique qu'en Palestine, pour satisfaire à la dévotion des pèlerins, on ait, avec le temps, ajouté à l'épisode de la Nativité la scène du bain de l'Enfant. Cette addition deviendra bientôt inséparable de la Nativité.



Phot. Neurdein.

Fig. 50. — Annonciation. Visitation. Nativité. Adoration des Mages.
Petit portail de Vézelay.

A une époque que nous ne saurions préciser, mais qui doit être fort ancienne, la Nativité fut placée, par les artistes, à l'intérieur d'une grotte, la fameuse grotte de Bethléem[4]. Ainsi la Palestine donna à la scène jusqu'à son cadre pittoresque. Au XI[e] siècle, dans les miniatures byzantines, il semble qu'on ait fait une coupe dans la montagne, pour nous montrer ce qui se passe dans ses profondeurs. Tous les personnages du drame : Enfant couché entre les animaux, Vierge étendue sur son matelas, saint Joseph assis, sages-femmes lavant l'Enfant, sont groupés dans la caverne qui s'ouvre à nos yeux. Les rayons de

1. Nous la retrouvons dans sa simplicité sur un couvercle de reliquaire découvert dans le Sancta Sanctorum du Latran (Lauer, *Monuments Piot*, t. XV, Pl. XIV) (fig. 48) ; plusieurs scènes de l'Évangile y sont peintes : elles sont toutes d'inspiration palestinienne. Le monument parait remonter au X[e] siècle.

2. Lauer, *loc. cit.*, Pl. VI.

3. Arculphe, *De locis sanctis*, Lib. II, cap. III, dans les *Itinera hierosolym.* Tobler et Molinier, t. I, *Itinera latina*.

4. La grotte n'apparait pas dans l'ampoule de Monza, mais on la voit sur le couvercle peint du Sancta Sanctorum du Latran (fig. 48). Si l'œuvre est réellement du X[e] siècle, comme on le dit, elle est la copie d'un original qui doit remonter au moins au VI[e] .

l'étoile descendent dans ces ténèbres et les éclairent. Au dehors, des anges sont debout sur la montagne, et l'on voit les bergers s'approcher d'un côté, tandis que les Mages apparaissent de l'autre [1].



Fig. 51. — Adoration des Mages. Sarcophage. Musée du Latran.

C'est ainsi que grandit et s'amplifie la formule orientale, jusqu'à ce qu'elle arrive à son plein épanouissement.

L'Occident connut sans doute de bonne heure la composition imaginée par les artistes de la Palestine, mais l'exemple le plus ancien qui subsiste chez nous n'est que de l'époque carolingienne. Une magnifique lettre majuscule du *Sacramentaire* de Drogon enferme tous les personnages de la Nativité syrienne : l'Enfant couché dans la crèche, la Vierge étendue sur son matelas, saint Joseph assis, les sages femmes lavant l'Enfant.

A partir de ce moment, la formule syrienne est acclimatée chez nous. Nos artistes la réduisent parfois à sa plus simple expression. Les fresques du XII[e] siècle, découvertes il y a quelques années à Brinay (Cher), ne nous montrent que l'Enfant dans sa crèche, la Vierge couchée et saint Joseph assis. Les sculpteurs ont quelquefois la même sobriété, comme le prouvent le chapiteau de la salle capitulaire de Saint-Caprais d'Agen ou le chapiteau extérieur de l'église Sainte-Croix de Gannat (Allier). Mais il arrive aussi que le bain de l'Enfant vienne compléter la scène. On le voit au chapiteau du cloître de Saint-Trophime d'Arles, où une seule femme baigne l'Enfant ; on le retrouve sur un des chapiteaux du XII[e] siècle de la cathédrale de Lyon, mais, là, les deux femmes placées des deux côtés de la cuve reproduisent plus fidèlement encore les originaux orientaux [3].



Fig. 52. — Adoration des Mages. Ampoule de Monza [2].

Je ne connais, en France [4], qu'une seule tentative de nos artistes pour imiter

1. B. N., grec 74.

2. Garucci, *Storia dell' arte cristiana*, Pl. 433 (9) (Prato, Guasti).

3. Même chose à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, façade.

4. En Italie, au contraire, l'imitation de ce type compliqué se rencontre fréquemment jusqu'au XIV[e] siècle dans la peinture et dans la seulpture.

la composition orientale arrivée à son plein développement. Au portail sud du narthex de Vézelay, le sculpteur a voulu représenter la grotte des miniatures byzantines (fig. 50). Dans un étroit demi-cercle, il a entassé l'Enfant, la Vierge couchée, une sage-femme, saint Joseph, la main à la joue. Au-dessus de la grotte, on voit les anges et à gauche les bergers qui s'approchent. Le modèle se reconnaît sans peine, mais la copie est si condensée qu'elle devient presque inintelligible.

Sans multiplier davantage les exemples, on peut affirmer que toutes nos Nativités françaises du XIIe siècle dérivent, par des intermédiaires, des prototypes syriens. Dans ces Nativités, la Vierge couchée, — ce trait essentiel, qui est à lui tout seul une marque d'origine, — ne fait jamais défaut.

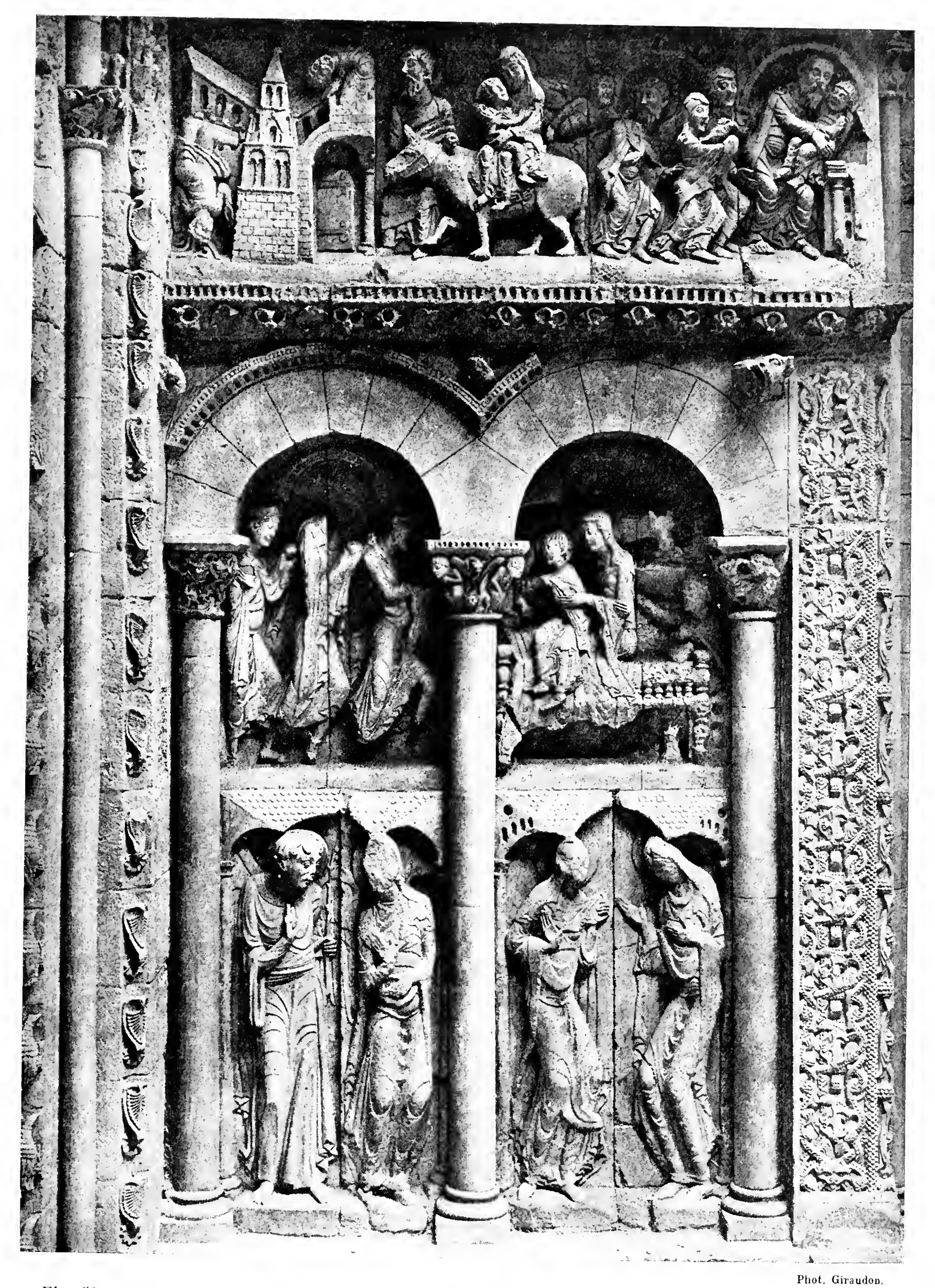
La formule hellénistique de l'Adoration des Mages ne se distingue de la formule syrienne que par des nuances; de l'une à l'autre il y a eu certainement des emprunts.

La pure formule hellénistique nous est donnée par une fresque des Catacombes de Saint-Calixte[1] et par les sarcophages : la Vierge, assise de profil, avec un nature où ne se mêle aucune solennité, tient l'Enfant sur ses genoux; elle semble accueillir les visiteurs avec bonté et déjà l'Enfant tend vers eux sa main. Les trois Mages imberbes s'avancent l'un derrière l'autre, portant leurs présents; ils sont pareils tous les trois; ils ont le manteau qui flotte au vent, le pantalon serré et le bonnet phrygien des prêtres de Mithra; car c'est de la Perse que l'on faisait venir les trois mystérieux voyageurs. Il n'y a rien de plus simple, de plus voisin de l'art familier que cette composition (fig. 51).

Les ampoules de Monza nous font connaître la formule palestinienne. Ces ampoules nous proposent un problème délicat, car elles ne sont pas tout à fait semblables. Deux d'entre elles présentent des variantes assez notables : on peut supposer qu'elles reproduisent deux mosaïques différentes ornant toutes les deux des sanctuaires de la Terre Sainte; mais elles offrent un trait commun, — et c'est par là surtout que la formule syrienne diffère de la formule hellénistique, — la Vierge n'est plus assise de profil, mais *de face*. C'est ici, nous l'avons dit déjà, qu'apparaît l'image de la Vierge reine, de la Théotokos, dans toute sa majesté. La solennité grandiose de la figure de la Vierge caractérise l'Adoration des Mages syrienne; la mère et l'enfant, enfermés dans leur pensée, regardent devant eux et semblent ignorer ce qui se passe à leurs côtés. Quant aux Mages, ils sont presque pareils aux Mages imaginés par les Grecs; ils ont le même costume[2]. Sur l'une des ampoules de Monza ils sont rangés l'un derrière l'autre, comme sur les sarcophages; les ber-

1. Rohault de Fleury, *L'Évangile*, t. I, Pl. XVII.

2. Il n'y a qu'une différence : sur une des ampoules de Monza deux des Mages portent la barbe. Même particularité dans l'*Évangéliaire* d'Etschmiadzin qui reproduit aussi une mosaïque de la Terre Sainte; c'est donc en Palestine qu'on imagina de distinguer les Mages par leur âge.



Phot. Giraudon.

Fig. 53. — Annonciation. Visitation. Adoration des Mages. Fuite en Égypte. Présentation au Temple.
Porche de Moissac.

gers leur font pendant. Sur l'autre ampoule, ils se groupent avec plus d'art, et l'un d'eux s'agenouille (fig. 52).

Une miniature de l'*Évangéliaire* d'Etschmiadzin [1] et deux ivoires du VIe siècle [2] nous font connaître une composition très voisine de cette dernière ampoule de Monza, mais plus monumentale encore. Les Mages, qu'un ange accompagne, se groupent des deux côtés de la Vierge. Nous avons là, sans doute, la copie d'une autre mosaïque de la Palestine, de celle-là même peut-être qui ornait la façade de Bethléem [3]. Dans ces exemples, nous remarquons une particularité tout orientale, qui passa, d'ailleurs, dans l'art hellénistique : les Mages pour offrir leurs présents se sont voilé les mains par respect, et il nous semble entrer soudain dans le monde hiératique de l'Orient.



Serv. phot. des Beaux Arts.

Fig. 54. — Vierge en majesté. Annonciation. Visitation. Adoration des Mages. Portail septentrional de la cathédrale de Bourges.

Les deux formules, hellénistique et orientale, de l'Adoration des Mages se rencontrent dans l'art français du XIIe siècle. La formule hellénistique, avec sa Vierge de profil, nous est arrivée par l'art carolingien. Le *Sacramentaire* de Drogon et un admirable ivoire de la Bibliothèque Nationale nous la montrent dans sa pureté : la Vierge et l'Enfant assis de profil regardent les visiteurs et font un geste d'accueil ;

1. Strzygowski, *ouv. cit.*

2. Ivoire du Musée Britannique et ivoire Crawford, aujourd'hui à Manchester.

3. Il y a eu probablement à Bethléem trois mosaïques de l'Adoration des Mages : une dans l'abside de l'église, une autre à la façade, une troisième dans la grotte de la Nativité ; c'est ce qui explique sans doute les trois variantes que nous signalons. Voir H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige*, II, p. 46-47.

les Mages ont conservé le costume mithriaque, mais, comme certains de leurs modèles, ils ont les mains voilées.

De l'art carolingien la formule hellénistique passa dans l'art du XI[e] siècle. Dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever, les Mages, debout l'un derrière l'autre devant la Vierge assise de profil, ont encore les pantalons serrés, les mains voilées des anciens modèles[1]. C'est pourquoi, au XII[e] siècle, au porche de Moissac, nous retrouvons l'antique disposition fidèlement reproduite. Seul le costume des Mages s'est modifié : ils portent maintenant la longue robe du XII[e] siècle et la couronne des rois (fig. 53). Au portail de la Charité-sur-Loire, la même formule reparaît : la Vierge et l'Enfant de profil accueillent du regard et de la main les trois voyageurs ; on voit même saint Joseph debout derrière le siège de la Vierge, comme dans certains sarcophages du Latran ou d'Arles ; mais à la Charité, comme à Moissac, le costume des Mages a été rajeuni (fig. 83).



Fig. 55. — Adoration des Mages.
Église de Vic (Indre).
(D'après Gélis-Didot et Laffilée.)

La formule syrienne a dû parvenir en Occident par l'intermédiaire des manuscrits orientaux. Un manuscrit syriaque du Musée Britannique nous montre les Mages s'avançant l'un derrière l'autre vers la Vierge assise de face, qui ne leur jette pas un regard[2] : c'est la disposition même d'une des ampoules de Monza. En France, au XI[e] siècle, un Lectionnaire de Saint-Bertin représente de la même manière l'Adoration des Mages[3]. Aussi la formule syrienne se rencontre-t-elle plusieurs fois dans notre art monumental. Au portail du Nord de la cathédrale de Bourges, œuvre de la seconde partie du XII[e] siècle, la Vierge et l'Enfant, assis de face, regardent droit devant eux, pendant que les Mages s'avancent portant leurs présents[4] (fig. 54). Si nous avions, à droite, l'Annonce aux Bergers, nous aurions exactement une des mosaïques de la Palestine, avec toute sa majesté. On peut croire que l'artiste français ne se doutait guère que ses modèles remontaient aussi haut. Le portail de Saint-

1. B. N., latin 8878, f° 12.
2. Add. 7169, f° 8 v°.
3. B. N., latin 819, f° 21 v°.
4. La Vierge de Bourges est, d'ailleurs, visiblement imitée de celle du portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. Le personnage qui manque, à droite de la Vierge, est très probablement saint Joseph.

Ours de Loches, où il faut sans doute voir la main des artistes de Bourges, reproduit la même disposition [1]. Dans une autre région de la France et dans une autre école, un chapiteau de la salle capitulaire de Saint-Caprais, à Agen, est conçu de la même manière. La Vierge est de face, et le premier roi Mage, au lieu d'être debout, s'agenouille comme sur une des ampoules de Monza [2].

Mais, à côté de l'Adoration des Mages, on rencontre souvent, dans l'art du XIIe siècle, des épisodes de l'histoire des Mages, qui semblent, à première vue, de romanesques créations de nos artistes. Les voici en voyage; une fresque de Vic (Indre) les représente à cheval, se dirigeant vers Bethléem (fig. 55). Ces Mages à cheval reparaissent sur un chapiteau du cloître Saint-Étienne de Toulouse, aujourd'hui au Musée. Dans la fresque de Brinay (Cher), les trois cavaliers, en chevauchant, se montrent l'étoile [3].



Fig. 56. — Les Mages couchés et l'ange. Chapiteau d'Autun [4].

Mais voici d'autres scènes pittoresques. A la façade de Saint-Trophime, les Mages comparaissent devant Hérode : il est assis majestueusement, comme un baron féodal, sa grande épée posée sur ses genoux, un homme d'armes debout derrière lui. A Notre-Dame de Paris, au portail Sainte-Anne, ce n'est plus un homme d'armes qui l'accompagne, ce sont deux docteurs de la loi, et, sur son ordre, ils cherchent dans l'Écriture les prophéties relatives au Messie.

Cependant les Mages ont offert leurs présents à l'Enfant; leur mission est remplie, et ils se reposent avant de reprendre leur grand voyage. Un chapiteau de la cathédrale d'Autun nous les montre couchés tous les trois dans le même lit, et dormant la couronne sur la tête, comme les personnages des contes; un ange se penche sur eux et leur ordonne de ne pas retourner auprès d'Hérode (fig. 56). On retrouve ce groupe naïf à la cathédrale du Mans, aux voussures du portail; on le retrouve également au tympan de Loches.

Les Mages repartent donc sur l'ordre de l'ange : à Brinay, ils étaient venus à cheval, ils s'en retournent à cheval.

Toutes ces scènes si originales ont-elles été réellement imaginées par nos

1. Même chose dans une des voussures du portail de la cathédrale du Mans.

2. Même chose à la Chaise-Giraud (Vendée) et sur un chapiteau de Chauvigny (Vienne).

3. Les Mages à cheval se voient encore à la façade de Saint-Trophime d'Arles, sur un chapiteau de la cathédrale de Lyon, sur les portes sculptées de la cathédrale du Puy, dans un émail de Limoges.

4. *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, p. 136 (Paris, Picard).

artistes? On pourrait le croire, si on ne connaissait pas les manuscrits orientaux.

De bonne heure l'histoire des Mages fut racontée dans tous ses détails par l'art de la Palestine [1]. L'œuvre originale a disparu, mais nous en trouvons, dans divers manuscrits, les fragments épars. Dans un manuscrit syriaque du VIIIe siècle, les Mages à cheval se montrent entre eux l'étoile [2] : copie médiocre d'un original fort antérieur. Au Xe siècle, dans le beau saint Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale, les Mages, couchés côte à côte, sont réveillés par l'ange [3] (fig. 57). Dans un manuscrit grec du même siècle, les Mages comparaissent devant Hérode : un garde armé est debout derrière son trône et, plus loin, les docteurs de la Loi



Phot. Catala frères.

Fig. 57. — Adoration des Mages. Les Mages couchés et l'ange. Bibl. Nat., ms. de saint Grégoire de Nazianze.

déroulent le livre des prophéties [4]. Au XIe siècle, dans un manuscrit grec de Florence, les Mages, venus à cheval, adorent l'Enfant, puis s'en retournent à cheval [5].

Nous retrouvons donc, dans les manuscrits orientaux, les divers épisodes de l'histoire des Mages, que nous étions tentés de prendre pour des créations de nos artistes. Bien que certains de ces manuscrits ne soient que du XIe siècle, nous pouvons affirmer que les originaux, dont ils s'inspiraient, remontaient infiniment plus haut, car ils sont déjà reproduits par nos manuscrits et nos ivoires carolingiens.

1. Voir sur ce sujet G. Millet, *Recherches sur l'iconogr. de l'Évangile*, p. 140. Un manuscrit de Jérusalem semble nous rendre quelque chose de l'œuvre primitive ; *Hierosolymitanus*, 14.

2. Reproduit dans *Oriens christianus*, 1913, 1re partie, p. 118. Le manuscrit est à Berlin.

3. B. N., grec 510. Reproduit par Omont, *Fac-Similés*, Pl. XXXII.

4. B. N., grec 115, fo 24 vo, et fo 25, reproduit par Millet, *ouv. cit.*, p. 139.

5. Laurentienne, VI, 23, reproduit par Millet, p. 141.

Dans le *Sacramentaire* de Drogon, les Mages voyagent à cheval et se présentent devant Hérode[1]; dans un ivoire de Francfort et dans un ivoire de Lyon, les Mages, couchés dans le même lit, sont réveillés par l'ange, puis on les voit repartir à cheval, comme ils sont venus[2].

Notre art roman ne fait donc que perpétuer les lointaines traditions que lui a transmises l'art carolingien. Il est évident que l'histoire des Mages, telle que la racontent nos peintres et nos sculpteurs du XIIe siècle, a pris naissance en Orient. Dans ces épisodes, la part d'invention de nos artistes est très petite et se réduit presque à des rajeunissements de costumes.

Nous arrivons au Baptême du Christ. L'art hellénistique des Catacombes et des sarcophages nous le représente sous un aspect singulier. Nous reconnaissons saint Jean-Baptiste, mais nous ne reconnaissons pas Jésus-Christ, car ce n'est pas un homme que baptise saint Jean, mais un enfant. Ce baptême est donc avant tout symbolique : c'est celui du chrétien imitant le Christ, son maître[3]. Nous n'avons donc pas sous les yeux une scène historique, mais l'image d'un sacrement. La tradition était si forte que, lorsque les artistes représentaient réellement le Baptême du Christ, ils continuaient parfois à lui donner l'aspect d'un enfant[4].

La vraie formule hellénistique se montre au Ve siècle, dans la mosaïque du baptistère des Orthodoxes à Ravenne. On y retrouve une dernière, une pâle image du monde charmant qu'avait créé le génie de la Grèce. Le Christ imberbe[5], nu, les bras pendants, est plongé dans l'eau, et il a, comme on l'a remarqué, l'attitude des statues archaïques d'Apollon. Saint Jean-Baptiste, au lieu de la croix, qu'une restauration lui a donnée, portait le bâton recourbé des bergers grecs[6]. Du fond de l'eau sort le dieu du fleuve, la tête couronnée de plantes aquatiques, le sceptre de roseau à la main. Le Christ semble baptisé, non dans le biblique Jourdain, mais dans l'Alphée ou dans le Céphise.

La formule syrienne apparaît sur une des ampoules de Monza (fig. 58). Elle ne diffère pas beaucoup, dans ses grandes lignes, de la formule hellénistique, mais deux traits la caractérisent : le dieu du Jourdain a disparu, et l'on voit un personnage nouveau debout sur la rive du fleuve, un ange descendu du ciel pour assister au baptême du Sauveur. Étonnante innovation, que plus de dix siècles d'art vont perpétuer. Un érudit a supposé que la présence d'un ange (et bientôt de plusieurs) dans la scène

1. B. N., latin 9428.

2. Dans l'ivoire de Francfort, les Mages à cheval, au moment où ils arrivent, se montrent l'étoile, comme dans le manuscrit syriaque du VIIIe siècle.

3. On voit presque toujours la colombe au-dessus de la tête de l'enfant.

4. Chaire de Maximien à Ravenne, VIe siècle.

5. Le Christ porte aujourd'hui la barbe, mais la tête a été refaite. Dans la mosaïque du baptistère des Ariens, qui imite celle du baptistère des Orthodoxes, le Christ est imberbe.

6. Il a ce bâton, et est vêtu de l'exomis, dans la mosaïque du baptistère des Ariens.

du Baptême était due à l'influence de ce fameux livre de la *Divine Hiérarchie*, attribué à Denys l'Aréopagite [1]. C'est là que pour la première fois le monde angélique est décrit avec une sorte d'exactitude mathématique, et c'est là qu'est précisé le rôle d'intermédiaire que les anges jouent entre l'homme et Dieu. Un diacre assistait au baptême des catéchumènes, seul un ange était digne d'assister au baptême du Christ [2]. L'hypothèse est très vraisemblable ; si elle est exacte, il en faut conclure que la mosaïque reproduite par l'ampoule de Monza n'est pas antérieure à la seconde partie du VIe siècle, car le livre du pseudo-Denys l'Aréopagite est de la première.

En s'éloignant de Jérusalem, en pénétrant dans le monde monastique de l'Asie Mineure, la formule syrienne prend un caractère profondément oriental. Les fresques découvertes en Cappadoce nous montrent ce qu'elle était devenue vers le Xe siècle. Plusieurs de ces fresques représentent le Baptême du Christ. On y remarque deux traits nouveaux. D'abord, on voit, pour la première fois, le Christ, plongé dans l'eau, voiler sa nudité de ses mains. Les Grecs, accoutumés à la nudité héroïque, n'avaient pas hésité à représenter le Christ complètement nu sous le voile transparent de l'eau, mais pour le moine oriental, chez qui était si profond le sentiment de la faute originelle et du péché, la nudité était l'image de la nature déchue, et le Christ lui-même devait la voiler [3]. Ce n'est pas tout. Le fleuve, dans lequel le Christ est plongé, se présente sous l'aspect le plus singulier : il forme une sorte de dôme, dont le Christ occupe le centre ; on dirait un vêtement qui s'évase autour de lui. Les lignes, au lieu de fuir, s'élèvent (fig. 59). On reconnaît là l'enfantine conception de la nature familière aux purs orientaux : les Égyptiens et les Assyriens n'ont jamais conçu autrement le paysage. Les Grecs, eux, connaissaient les lois de la perspective, et, dans le Baptême du Christ, une ligne horizontale marque le niveau du fleuve. Le Baptême syrien, où le fleuve monte presque aussi haut que le Christ, n'a pu être imaginé qu'aux confins de la Mésopotamie, dans ces régions où les plus anciennes traditions de l'art oriental étaient toujours vivantes.



Fig. 58. — Baptême de Jésus-Christ et autres scènes de l'Évangile. Ampoule de Monza [4].

Si nous passons sans transition des fresques de la Cappadoce aux sculptures françaises du XIIe siècle, nous avons la surprise de les trouver presque identiques.

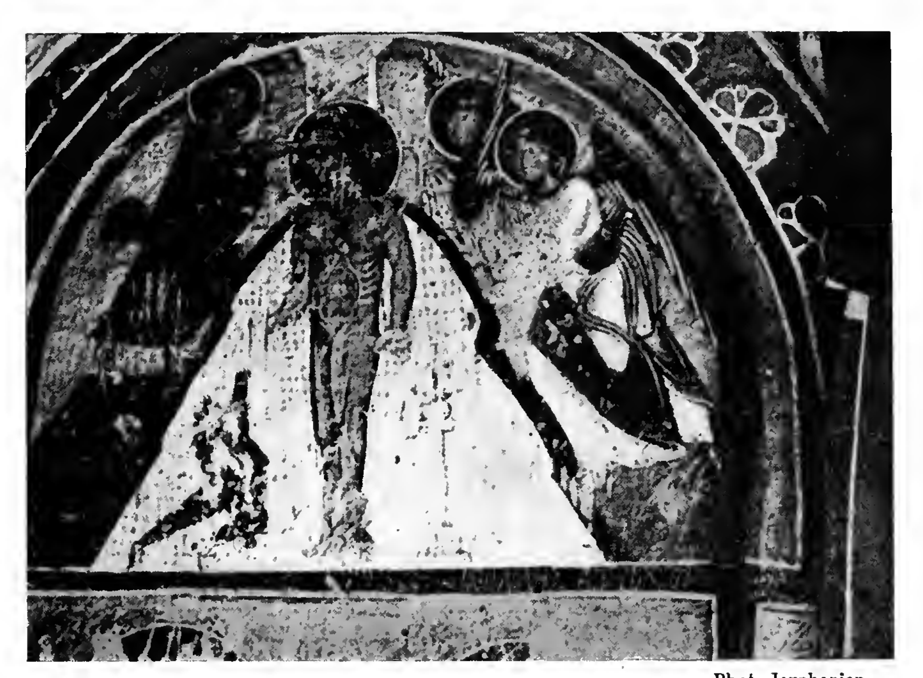
1. Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, Munich, 1885, p. 16.

2. Certaines liturgies grecques disent expressément que les anges ont assisté au baptême de Jésus-Christ. Voir Millet, *ouv. cit.*, p. 178, 11.

3. Dans la fresque que nous reproduisons (fig. 59) Jésus, par exception, ne voile pas sa nudité.

4. Garucci, *Storia dell' arte cristiana*, Pl. 433 (8) (Prato, Guasti).

Une voussure du portail du Mans représente le Baptême : le Christ est plongé dans le fleuve comme dans une gaine qui lui monte jusqu'aux hanches, et, de la main, il voile sa nudité ; saint Jean-Baptiste est à sa gauche ; un ange, les mains couvertes d'un voile, est à sa droite. Nous retrouvons là tous les traits de la formule syrienne du x[e] siècle. Le portail de Notre-Dame-du-Port, à Clermont-Ferrand, si mutilé qu'il soit, nous laisse deviner les mêmes particularités (fig. 23) ; ici, c'est des deux mains, comme dans certaines fresques cappadociennes, que le Christ voile sa nudité. L'ange, toutefois, est à genoux, au lieu d'être debout, mais l'espace décroissant du fronton où s'encadre la scène exigeait cette attitude.



Phot. Jerphanion.

Fig. 59. — Baptême de Jésus-Christ. Fresque d'Elmalé-Klissé, Cappadoce [1].

Le vitrail du xii[e] siècle de la cathédrale de Chartres et la fresque de Brinay présentent le Baptême sous le même aspect. Dans ces deux exemples, il est vrai, le Christ ne voile pas sa nudité, mais il ne faut pas oublier que la formule orientale ne comporte pas toujours ce geste.

Ces exemples prouvent jusqu'à l'évidence que nos artistes s'inspiraient, non pas sans doute d'originaux syriens, mais de manuscrits latins qui en dérivaient. Nous devinons que les monastères de l'Asie Mineure et de la Syrie ont eu des rapports étroits avec les monastères de la Gaule, dès les temps les plus anciens. Il est probable que l'Orient nous a transmis son iconographie dès l'époque mérovingienne, mais les preuves nous manquent aujourd'hui.

Dans cette scène du Baptême, la formule hellénistique s'est effacée presque complètement. Jamais nos artistes ne représentèrent le fleuve en perspective, comme les Grecs, et jamais ils n'oublièrent l'ange, que les Grecs ne connaissent pas. Chose curieuse, pourtant, le Jourdain personnifié se rencontre parfois dans l'art français. L'ivoire carolingien qui recouvre le *Sacramentaire* de Drogon nous montre, près du Christ, le dieu du fleuve appuyé sur son urne. On le rencontre, au xii[e] siècle, dans un manuscrit de Limoges[2] (fig. 106). Au xiii[e] siècle

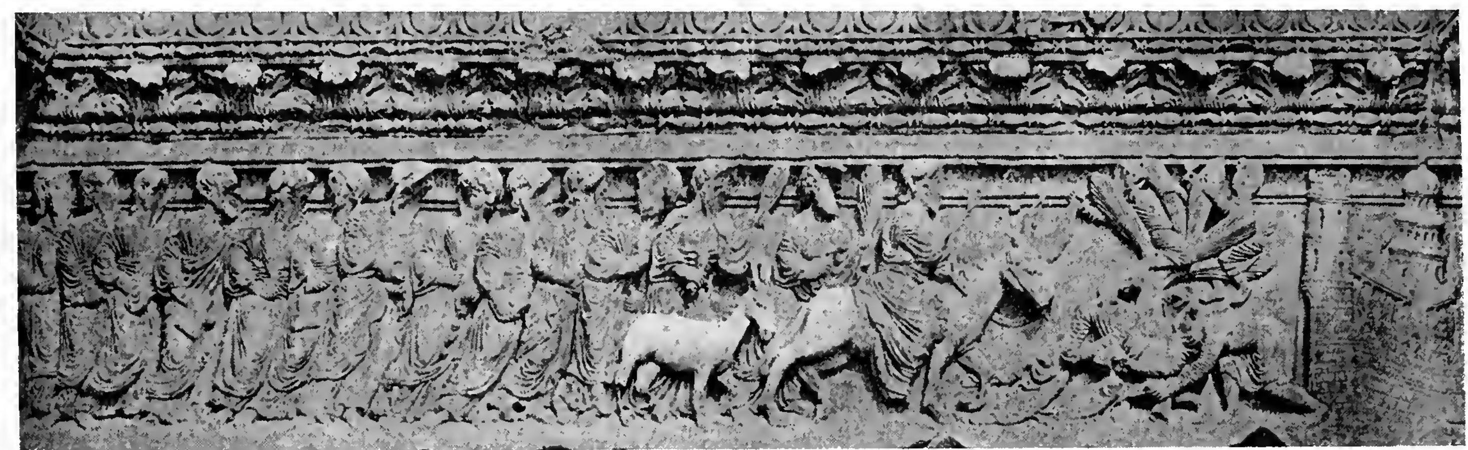
1. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, fig. 131 (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris, E. de Boccard).

2. B. N., latin 9438, f° 24. On voit, dans la miniature, deux divinités fluviales versant l'eau de leurs urnes. Ce sont les deux rivières Jor et Dan, dont la réunion, disait-on, formait le Jourdain.

encore, dans un vitrail de la cathédrale de Troyes, il apparaît assis sur la rive.

La Passion, que nous étudierons brièvement maintenant, s'ouvre par l'Entrée à Jérusalem. Les sarcophages nous font connaître la formule hellénistique dans sa simplicité : Jésus s'avance à cheval sur sa monture; un adolescent jette son manteau sous ses pas ; un autre apparaît dans un arbre dont il va couper les branches, et parfois un apôtre marche derrière le Christ. Le sujet est réduit à ses éléments essentiels. Mais il arrive que la scène, tout en restant immuable dans ses grandes lignes, s'enrichit de personnages. Dans un sarcophage du Latran, on voit deux enfants, au lieu d'un seul, étendre leurs vêtements sur le chemin ; des spectateurs apparaissent aux portes de la ville ; le cortège des apôtres se dessine [1].

Il est assez singulier que ce soient des adolescents, quelquefois même des enfants,



Phot. Éditions Albert Morancé.

Fig. 60. — Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem [2]. Saint-Gilles (Gard).

qui jettent leurs manteaux devant le Christ : l'Évangile n'a pas cette précision. Il est probable, comme on l'a pensé, que ce trait a été emprunté à l'*Évangile* apocryphe de Nicodème [3], car c'est là qu'il est dit que « les enfants des Hébreux tenaient des rameaux dans leurs mains et étendaient leurs habits » [4]. L'expression οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων fut prise au pied de la lettre. Au IVe siècle, quand fut sculpté le sarcophage de Junius Bassus, où une figure d'adolescent apparaît dans la scène de l'Entrée à Jérusalem, l'Évangile de Nicodème n'existait peut-être pas encore dans la forme qui nous est parvenue, mais les traditions qu'il rapporte n'étaient certainement pas ignorées.

La formule orientale se montre à nous, au VIe siècle, dans l'*Évangile* de Rossano, qui nous fait connaître, sinon la pure tradition de Jérusalem, au moins celle de

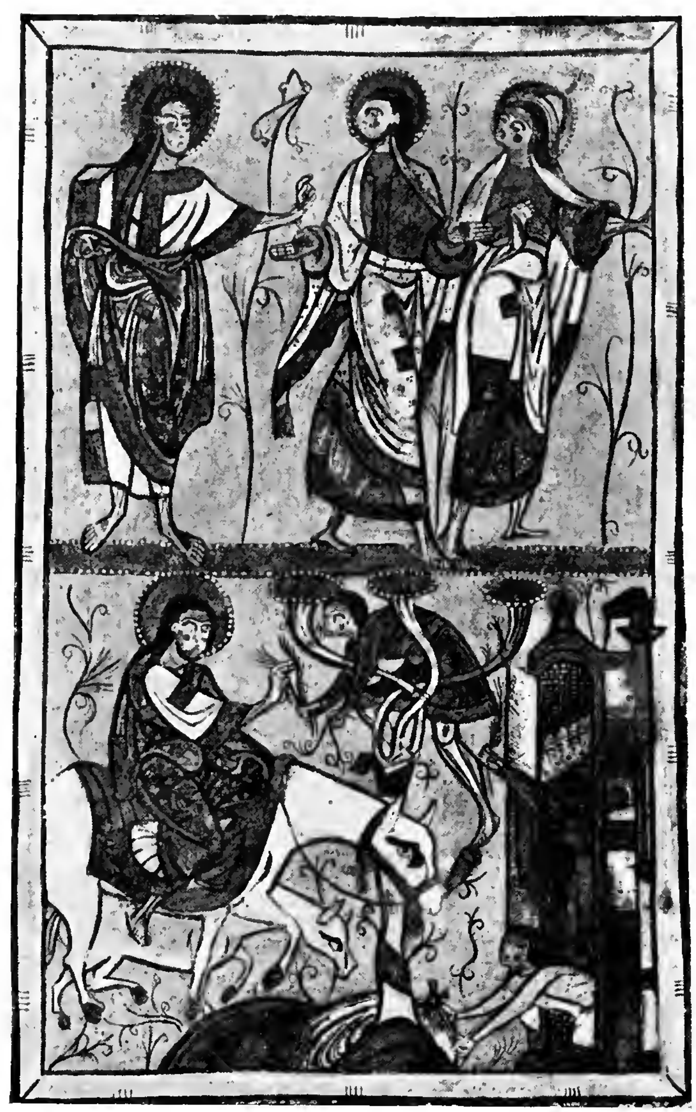
1. Rohault de Fleury, *Les Évangiles*, t. II, Pl. LXX, fig. 3.

2. C. Martin, *L'art roman en France*, Pl. XLII (Paris, Éditions Albert Morancé).

3. Voir Millet, *ouv. cit.*, p. 280 et suiv.

4. *Evang. Nicodemi* publié par Tischendorf, p. 210, dans *Evangelia apocrypha*, Leipzig, 1853.

l'Asie Mineure[1]. Dans la miniature du manuscrit de Rossano, un trait singulier nous frappe : au lieu d'être à cheval, Jésus est *assis* sur sa monture. Tous ceux qui ont vu l'Orient savent que l'Arabe s'assied volontiers sur son âne : c'est l'attitude immémoriale des peuples des régions syriennes ou de la vallée du Nil. Jésus nous apparait donc, ici, comme un homme de sa race, et à l'art noble et généralisateur des Grecs s'oppose l'art réaliste, marqué de l'empreinte ethnique, qui fut cher aux Orientaux.



Phot. Catala frères.

Fig. 61. — Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem. Bibl. Nat., latin 9438.

C'est là le trait décisif, et qui, à première vue, permet de classer une œuvre. Pour le reste, nous retrouvons à peu de choses près la formule hellénistique. Il y a, dans le détail, quelques nuances qu'il serait superflu d'étudier ici, car aucune d'elles ne se retrouve dans l'art français.

Jetons maintenant un coup d'œil sur notre art du XIIe siècle. Un des linteaux du portail de Saint-Gilles est orné d'une belle Entrée à Jérusalem, que des vandales ont malheureusement mutilée (fig. 60). Il est clair que l'attitude du Christ, à cheval et non assis sur sa monture, rattache immédiatement ce bas-relief au prototype hellénistique. Comme sur certains sarcophages, deux adolescents jettent leurs tuniques, tandis que d'autres coupent les branches de l'arbre ; les apôtres suivent.

Cette vieille formule grecque nous arriva par les manuscrits, et la transmission s'en fit aux temps carolingiens. Une lettre majuscule du *Sacramentaire* de Drogon contient une Entrée à Jérusalem, où se retrouvent tous les traits que nous avons relevés sur les sarcophages : Christ à cheval, jeunes gens jetant leurs tuniques, apôtres faisant cortège à Jésus.

Cette disposition est celle qu'adoptent d'ordinaire les sculpteurs et les peintres du XIIe siècle. On la retrouve au chapiteau du cloître Saint-Trophime à Arles, au

1. Le manuscrit, étroitement apparenté au fragment de Sinope de la Bibliothèque Nationale, a été enluminé en Anatolie, et peut-être, comme l'a pensé M. Millet, en Cappadoce. Voir Millet, *ouv. cit.*, p. 557.

chapiteau de la façade occidentale de Chartres, dans la fresque de Vic (Indre).

Mais la formule orientale ne fut pas ignorée, non plus, de nos artistes. Un chapiteau de Saint-Benoît-sur-Loire est consacré à l'entrée à Jérusalem ; il a pour nous le plus vif intérêt, car le Christ y est représenté *assis* sur sa monture. L'artiste s'inspirait donc d'un manuscrit oriental, et une petite singularité permet presque de reconnaître quelle famille de manuscrits il imitait : le Christ, en effet, au lieu de s'avancer de gauche à droite, s'avance de droite à gauche. Or, il existe quelques psautiers grecs du XIe siècle, pénétrés d'influences syriennes, où le Christ, assis à l'orientale sur sa monture, se dirige vers la gauche. Dans ces manuscrits, la composition se réduit à un petit nombre de personnages, disposés presque exactement comme ceux de Saint-Benoît-sur-Loire[1]. La filiation semble évidente. Le manuscrit de Saint-Benoît était probablement un manuscrit grec ; mais nos manuscrits français reproduisent, eux aussi, les anciens modèles orientaux. Un Évangéliaire de Perpignan, illustré au XIIe siècle par une main malhabile, renferme une Entrée à Jérusalem, où se retrouve comme un dernier souvenir de l'*Évangile* de Rossano, et où, naturellement, le Christ est assis sur l'âne[2]. On le voit également assis dans une miniature de l'*Évangéliaire* de Limoges[3] (fig. 61).



Fig. 62. — Lavement des pieds. Sarcophage de Nîmes[4].

Ainsi, dans cette scène de l'Entrée à Jérusalem, les deux formules ont coexisté chez nous au XIIe siècle.

Laissons de côté la Cène, que nos artistes ont profondément transformée, et que nous retrouverons dans un autre chapitre ; attachons-nous à un épisode qui accompagne souvent la Cène : au Lavement des pieds.

Les sarcophages nous représentent le Lavement des pieds sous sa forme hellénistique. Le Christ, debout, tient des deux mains le tablier attaché devant lui. C'est un jeune homme imberbe, plein de douceur et d'humilité ; le simple mouvement de sa tête inclinée exprime l'oubli de soi-même, le renoncement à tout orgueil. Saint Pierre, assis sur une estrade, tend le pied pour obéir à son maître, mais de ses deux mains ouvertes il exprime sa confusion ; un petit bassin est devant l'estrade. Il était

1. *Psautier* de Londres, *Psautier Barberini*, reproductions dans Millet, *ouv. cit.*, p. 262.

2. Reproduit par Boinet, *Congrès archéologique de France, Carcassonne et Perpignan*, 1906, p. 542.

3. Latin 9438, f° 44 v°. L'imitation d'un prototype oriental se reconnaît encore, dans cette même miniature, à ce fait qu'on voit, en haut de la page, Jésus-Christ ordonnant à deux disciples d'aller chercher l'ânon, particularité qui se rencontre dans le *Tétraévangile* grec de Florence, Laur., VI, 23, f° 84 v°.

4. Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, Pl. XXVIII (Paris. Impr. Nat.).

difficile de donner à cette scène un caractère à la fois plus touchant et plus noble. L'artiste grec, tout en nous faisant sentir la grandeur morale du Christ, s'est refusé à l'humilier, à le représenter dans l'attitude de l'esclave[1].

Tout autre est le génie de l'Orient. C'est à Jérusalem, probablement, dans la salle du Cénacle, devenue une église, qu'avait été représenté pour la première fois le Lavement des pieds suivant la forme orientale. Seule, aujourd'hui, une miniature du manuscrit de Rossano nous fait connaître cette formule à une époque voisine des origines. Cette fois, la scène commence à nous apparaître dans sa réalité. Saint Pierre assis, les bras posés sur les genoux, les jambes nues, a les deux pieds dans l'eau du bassin; Jésus courbé en deux, les mains tendues, va saisir les pieds et les laver; les apôtres debout contemplent le maître et le disciple. L'artiste ne craint plus d'humilier le Christ. Mais l'Orient ira plus loin encore. Dans les fresques de la Cappadoce, et dans un manuscrit du x[e] siècle découvert à Patmos, Jésus-Christ incliné s'est emparé d'un des pieds de Pierre et le lave dans le bassin ; et Pierre, lui-même, non seulement ne résiste plus, mais, portant la main à sa tête, il semble dire comme dans l'Évangile de saint Jean : « Seigneur, non seulement les pieds, mais encore les mains et la tête[2] » (fig. 63). Ainsi le génie oriental, avide de réalités, nous montre ce que le génie grec se contente de nous suggérer.



Fig. 63. — Lavement des pieds. *Évangile* de Patmos.

L'Occident avait à choisir entre les deux traditions. Il renonça de bonne heure à la belle formule hellénistique, et à peine en trouve-t-on un dernier souvenir dans les manuscrits enluminés au x[e] et au xi[e] siècle à l'abbaye de Reichenau pour les empereurs d'Allemagne. Ce sont des copies d'originaux très anciens, mais où déjà l'art syrien se mêlait à l'art hellénistique. Dans la scène du Lavement des pieds, le Christ imberbe est debout comme sur les sarcophages ; le bras levé, il parle à saint Pierre qui déjà a un pied dans l'eau ; mais le Christ ne s'incline pas devant lui, ne s'approche même pas de lui[3].

1. Voir les sarcophages chrétiens publiés par Garucci, *Storia*, Tav. 335, et Le Blant, *Sarcoph. de la Gaule*, Pl. XXVIII. Le bas-relief que nous donnons est malheureusement très mutilé et laisse à peine deviner le vrai caractère de la scène (fig. 62).

2. Voir dans Millet, *ouv. cit.*, p. 313, la reproduction d'une fresque de la Cappadoce. Nous donnons d'après lui la miniature de l'*Évangile* de Patmos (fig. 63).

3. Évangéliaires de l'empereur Othon III et de l'empereur Henri II, conservés à Munich et publiés par Leidinger, *Miniaturen aus Handschr. der kgl. Hof-und Staatsbiblioth. in München*, Heft I, 47, et Heft V, 17.

En France, nous ne trouvons rien de pareil ; la formule orientale s'y montre seule. Le vitrail de Chartres reproduit avec une surprenante exactitude la disposition générale et les détails d'une fresque cappadocienne [1] : même attitude du Christ qui s'incline en prenant à deux mains la jambe de Pierre, même geste de Pierre portant la main à sa tête, même disposition des apôtres formant deux groupes de chaque côté de la composition (fig. 64). Il est clair que l'artiste français avait sous les yeux une miniature qui perpétuait les traditions de l'Asie Mineure. Ces sortes de miniatures ne devaient pas être rares chez nous au XIIe siècle, car en Provence, comme en Bourgogne, comme en Auvergne, les sculpteurs reproduisent fidèlement des gestes désormais consacrés. A Saint-Gilles, le Christ courbé prend à deux mains le pied de saint Pierre, pendant que saint Pierre montre sa tête. Les mêmes gestes reparaissent, exactement pareils, au portail de Vandeins, dans l'Ain, et au portail de Bellenaves, dans l'Allier, deux œuvres de l'école bourguignonne. Ces mêmes gestes se retrouvent, à Clermont-Ferrand, sur un ancien linteau, incrusté aujourd'hui dans une maison particulière.

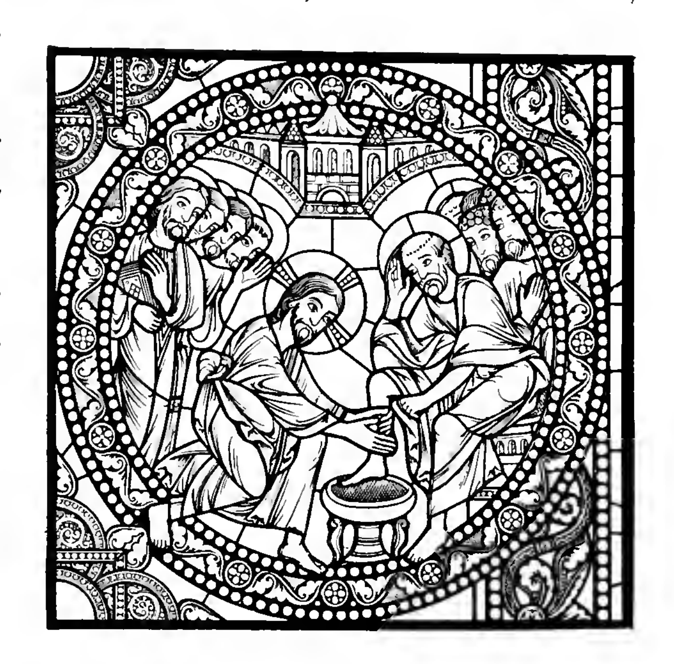


Fig. 64. — Lavement des pieds.
Fragment d'un vitrail du XIIe siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

C'est à peine si, çà et là, on reconnaît une tradition légèrement différente, qui remonte à l'*Évangile* de Rossano. Un des grossiers bas-reliefs appliqués à l'extérieur de l'église de Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher) nous montre un saint Pierre qui ne porte pas la main à sa tête. Ce saint Pierre qui ne fait pas de geste, qui garde les mains posées sur ses genoux, se retrouve aux bas-reliefs de l'église de Beaucaire.

Mais nos œuvres du XIIe siècle présentent parfois une particularité que nous n'avons pas encore signalée : près du Christ et de saint Pierre, des apôtres assis se déchaussent et attendent leur tour. Ce détail se remarque sur un beau chapiteau du cloître de la Daurade, aujourd'hui au Musée de Toulouse ; il s'observe aussi au linteau de Clermont, dont nous venons de parler. On se tromperait en en faisant honneur à l'invention de nos artistes : ils avaient sous les yeux, non pas une miniature reproduisant les vieux types de l'Asie Mineure, mais une miniature byzantine. Au XIe siècle, en effet, les Byzantins, tout en restant fidèles aux anciens modèles, les enrichirent. Près de saint Pierre et du Christ, ils firent asseoir les apôtres sur un long banc ; ils les représentent les uns se déchaussant et les autres, déjà déchaussés,

1. Celle d'Hemsbey-Klissé (Xe siècle) reproduite par Millet, *ouv. cit.*, p. 313, n° 300.

attendant paisiblement leur tour[1]. De la sorte, ils introduisirent la vie dans ce groupe immobile du collège apostolique. C'est ce modèle nouveau que nos artistes ont imité. On voit jusqu'à quel point leurs imitations sont exactes, puisqu'elles nous permettent de reconnaître jusqu'à la famille de leurs originaux.

La Crucifixion est le centre de l'Évangile, et, cependant, c'est une des scènes qui apparaissent le plus tardivement dans l'art. Longtemps les chrétiens n'osèrent pas représenter leur Dieu subissant le supplice des esclaves. Une semblable image eût été tournée en dérision par les païens : « Quel cœur ont-ils, ces chrétiens, disait-on encore au temps de saint Augustin, pour adorer un dieu crucifié! » Pourtant, depuis le IV[e] siècle, la croix se dressait sur le Golgotha, mais c'était une croix d'or ornée de pierres précieuses, une croix triomphale, où le Christ n'était pas attaché. A partir du IV[e] siècle, la croix de Jérusalem apparaît souvent dans l'art, mais nulle part on ne voit une image de la Crucifixion.



Fig. 65. — Crucifixion.
Manuscrit syriaque de Florence[2].

Cependant le monde devenait chrétien, et la pensée chrétienne ne cessait de scruter cette prodigieuse idée d'un Dieu mourant pour les hommes. Les Pères de l'Église grecque, s'attachant à la métaphysique de la rédemption, enseignaient que Dieu, en mourant comme un homme, avait divinisé l'humanité. Les Syriens, eux, touchés par la réalité du sacrifice, s'associaient à la Passion et souffraient des souffrances du Christ. Il était naturel que l'art s'associât à son tour à cette longue méditation.

Le plus ancien monument où la Crucifixion soit représentée est probablement un ivoire conservé au Musée Britannique, que l'on peut attribuer à la fin du V[e] siècle[3], et qui nous donne la formule hellénistique. Le crucifié imberbe, les cheveux longs, conserve fidèlement le type du Christ créé par les villes grecques de l'Asie Mineure. Un trait décèle l'esprit hellénique : le Christ a sur la croix

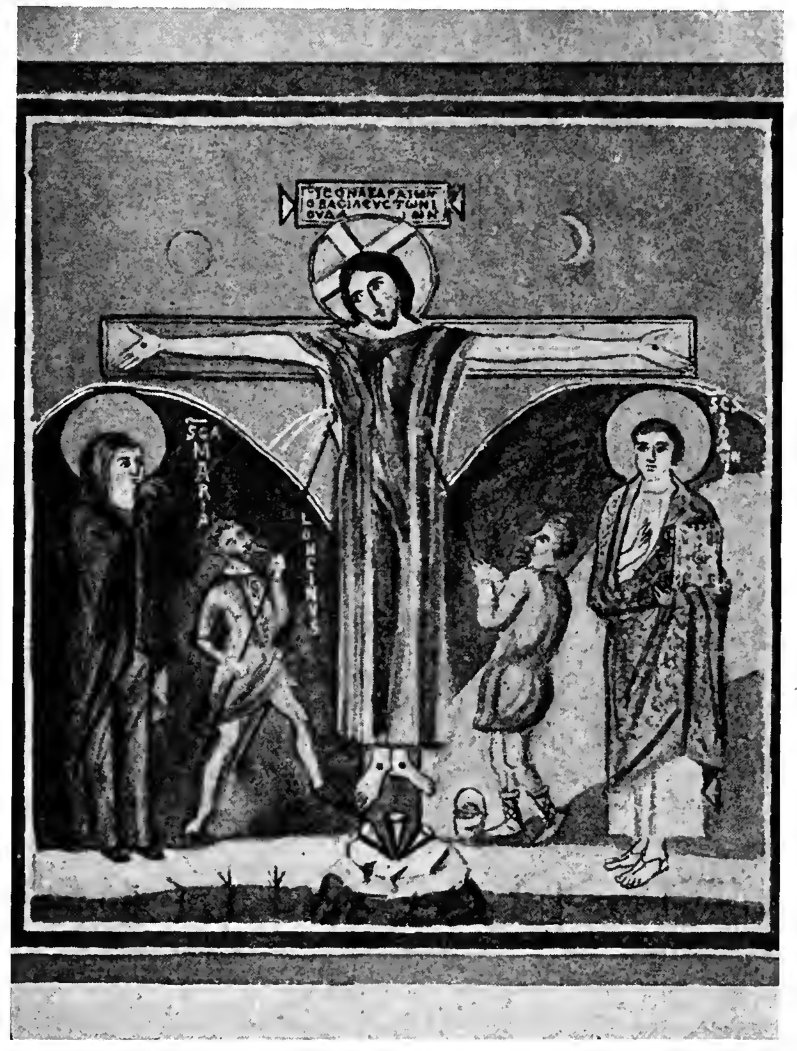
1. B. N., grec 74. Omont, *Évangiles avec peintures byz. du XI[e] siècle*, t. II, Pl. 168, et mosaïque de Saint-Marc de Venise.

2. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, t. II, Pl. XLIV (Paris, Vve A. Morel).

3. Dalton, *Catal. of early christ. antiquities*, 1901, Pl. VI, n° 292.

la nudité des anciens héros, une nudité à peine voilée par une étroite ceinture.

Au VIᵉ siècle, la même formule apparaît à Rome sur la porte de Sainte-Sabine, mais avec une nuance : le Christ est toujours à peu près nu, mais il est représenté avec toute sa barbe. Le type hellénistique a donc été modifié ici par des influences syriennes. Rien de moins surprenant pour qui a étudié cette singulière porte de Sainte-Sabine, dont l'art et l'iconographie sont presque tout hellénistiques, mais où se remarquent, cependant, quelques traits qui ne peuvent venir que de la Palestine. L'œuvre est donc née dans un temps où les deux grands courants de l'art chrétien commençaient à se mêler.



Phot. Moscioni.

Fig. 66. — Crucifixion.
Fresque de l'église Santa Maria Antica. Rome.

A la formule hellénistique opposons la formule syrienne. Elle a dû naître à Jérusalem, si nous en jugeons par la composition qui décore une des ampoules de Monza[1]. La Syrie l'adopta. Le manuscrit syriaque de Florence, enluminé en 586 par le moine Rabula, reproduit la scène de l'ampoule de Monza, en y ajoutant des détails nouveaux[2] (fig. 65). Conformément à la tradition syrienne, le Christ a toute sa barbe, mais ce qui le caractérise ici, c'est la longue tunique, le *colobium*, qui lui descend jusqu'aux pieds. Ainsi, à la différence des Grecs, les Syriens n'ont pas voulu représenter le Christ nu sur la croix ; la nudité, familière aux Grecs, les choquait : c'était, à leurs yeux, une suprême humiliation qu'ils ont voulu épargner à leur Dieu. Cette longue tunique donne au Christ une majesté sacerdotale, et il apparaît, en mourant, comme le prêtre de la Loi Nouvelle. On peut croire que les Syriens y ont pensé, car leur Crucifixion est à la fois réaliste et symbolique. Pour la première fois, en effet, nous voyons la scène du Calvaire repro-

1. Une des ampoules (Garucci, t. VI, Pl. 434, 2), représente la croix se dressant entre les deux larrons crucifiés, mais le Christ n'y est pas attaché : son buste paraît dans le ciel au-dessus de la croix. Une autre ampoule (Garucci, Pl. 434, 4), représente la même scène, mais cette fois on voit sur la croix le Christ vêtu.

2. Garucci, t. III, Pl. 139 (1).

duite dans sa vérité : les larrons sont crucifiés des deux côtés du Christ, les soldats jouent sa tunique, le porte-éponge lui présente le vinaigre, le porte-lance lui ouvre le côté, la Vierge, saint Jean, les Saintes Femmes se lamentent. Mais déjà nous remarquons que le porte-lance est placé à la droite du Christ et le porte-éponge à sa gauche. Contrairement à toutes les vraisemblances, c'est dans le côté droit que la lance ouvre la plaie du Sauveur, parce que cette plaie est évidemment symbolique [1]. Enfin la croix se dresse entre le soleil rouge et la lune violette, qui expriment peut-être déjà les deux natures du Christ [2].

Telles sont les trois plus anciennes images de la Crucifixion qui se soient conservées. Nous allons les retrouver toutes les trois pendant des siècles.

La formule syrienne sembla d'abord devoir triompher. Des œuvres d'art venues de la Syrie et de la Palestine la répandirent dans tout le monde chrétien : amulettes découvertes en Égypte [3], couvercle de reliquaire trouvé dans le Sancta Sanctorum du Latran [4] (fig. 48), plat d'argent apporté en Russie jusqu'à Perm [5].

Bientôt les moines syriens, chassés par l'invasion arabe, vinrent en foule s'établir à Rome et y apportèrent leur iconographie. L'église Santa Maria Antica, découverte au Forum en 1900, conserve parmi ses fresques, qui s'échelonnent du VIIe au Xe siècle, un Christ en croix vêtu d'une longue robe, pareil au Christ du manuscrit de Rabula [6] (fig. 66). Comme dans le manuscrit, le porte-lance et le porte-éponge sont placés à la droite et à la gauche du Christ, mais, dans la fresque, la composition est plus parfaite encore, puisque la Vierge, elle aussi, est à droite, tandis que saint Jean est à gauche de la croix. Nous avons là cette parfaite symétrie qui se perpétuera presque jusqu'à la fin du moyen âge. Il est évident qu'il faut en faire honneur aux Syriens [7].

Bien que l'Occident ait préféré, comme nous allons le voir, au Christ habillé le Christ nu, on peut néanmoins y suivre à la trace la formule syrienne, du IXe siècle jusqu'à la fin du XIIe. Le Christ est crucifié vêtu de la longue robe dans un ivoire carolingien du Musée de Cluny. Dans les évangéliaires enluminés à la fin du Xe siècle et au commencement du XIe pour les empereurs d'Allemagne Othon II et Henri II [8], la Crucifixion reproduit dans presque tous ses détails la miniature de l'*Évangile*

1. Au contraire, l'ivoire grec du Musée Britannique représente le porte-lance ouvrant la plaie du côté gauche.

2. Les deux astres apparaissent déjà sur les ampoules de Monza.

3. Schlumberger, *Mélang. d'archéol. orient.*, t. I, p. 164. Dom Cabrol et Dom Leclercq, *Dictionn. d'archéol. chrétienne*, articles : *Amulette* et *Croix*.

4. Lauer, *Monuments Piot*, t. XV, Pl. XIV, 2.

5. *Matériaux pour servir à l'archéol. de la Russie*, XXII, 1899.

6. W. de Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, Rome, 1911, p. 326 et suiv.

7. Les Crucifixions peintes dans les églises souterraines de la Cappadoce ont cette symétrie. Ex. : fresque de Qeledjar-Klissé.

8. Leidinger, *ouv. cit.*, Heft I, 50, et Heft V, 18. Chose curieuse, dans ces Crucifixions toutes syriennes le Christ est imberbe.

syriaque de Rabula. En France, au XII[e] siècle, les artistes de Limoges répandirent en Europe des croix émaillées, sur lesquelles un Christ vêtu du colobium est attaché [1]. Les sculpteurs eux-mêmes restèrent quelquefois fidèles au vieux motif syrien, comme le prouvent les Christ en bois qui subsistent encore aujourd'hui dans les églises des Pyrénées-Orientales [2]. Mais nous examinerons bientôt si la persistance de ce Christ habillé, si différent du Christ adopté par le moyen-âge, ne tient pas à une cause plus profonde qu'à la simple imitation d'une miniature [3].



Fig. 67. — Crucifixion.
Bibl. Nat., latin 257. *Évangile* dit de François II.

On voit que le type syrien, s'il n'a pas été très souvent reproduit dans l'art occidental, n'a pas été ignoré. On en peut dire autant du type hellénistique dans sa pureté. L'art hellénistique, on s'en souvient, représente le Christ imberbe et sans autre vêtement qu'une ceinture. L'art carolingien a connu ce Christ : des ivoires et des miniatures du IX[e] et du X[e] siècle nous montrent parfois un jeune homme imberbe attaché à la croix. Il est vrai qu'au lieu d'une étroite ceinture il porte autour des hanches une draperie pendante ; c'est en cela seulement qu'il diffère de l'ancien modèle [4]. Jusqu'au XII[e] siècle, des miniaturistes reproduisent ce Christ [5], mais je ne l'ai jamais rencontré dans notre art monumental [6].

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 25, et Rupin, *L'œuvre de Limoges*, p. 256.

2. Par exemple à Belpuig et à la Llagonne ; voir Brutails, *Bullet. archéol. du Comité*, 1891, p. 283.

3. Voir plus loin, ch. VII, p. 253 et suiv.

4. Ivoire carolingien à l'église Notre-Dame de Tongres, au Musée de Tournai, à Narbonne. Miniature de l'évangile carolingien dit *Évangile* de François II, B. N., latin 257 (fig. 67).

5. B. N., latin 818, f° 4, *Sacramentaire* du XI[e] siècle ou du commencement du XII[e]. Le Christ est imberbe et a de longs cheveux.

6. Hors de France, on peut citer le bas-relief fort grossier du prieuré clunisien de Morat, en Suisse. Le Christ en croix est imberbe. *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 64.

C'est pourtant le Christ mourant nu sur la croix qui a triomphé au moyen âge, mais c'est le Christ hellénistique retouché par les Syriens, le Christ portant toute sa barbe, tel qu'on le voit sur la porte de Sainte-Sabine. Seule, la nudité du crucifié fut empruntée aux Grecs, tous les autres détails de la Crucifixion viennent des Syriens. Il est bien certain d'ailleurs que cette sorte de Crucifixion mixte, à qui l'avenir était réservé, nous a été transmise par l'Orient lui-même, puisque les églises de la Cappadoce nous présentent ce type sous sa forme achevée[1]. Les artistes carolingiens l'avaient déjà reçu, car, dans les ivoires du IXe et du Xe siècle, le Christ nu porte généralement la barbe, et, comme dans les œuvres orientales, la Vierge et le porte-lance sont debout à la droite du crucifié, tandis que saint Jean et le porte-éponge se tiennent à sa gauche[2].



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 68. — Crucifixion et Ascension.
Vitrail de la cathédrale de Poitiers. XIIe siècle.

Telles sont les lointaines origines de la Crucifixion romane, dont le vitrail de Poitiers nous offre, sans aucun doute, le plus magnifique exemple (fig. 68). Ce grand Christ crucifié sur une croix rouge, qui semble de la couleur du sang, est d'une farouche beauté. La Vierge et le porte-lance, saint Jean et le porte-éponge sont à la place que l'antique tradition de l'Orient leur assigne[3]. Mais on peut bien dire que dans tout l'art oriental il n'y a pas une œuvre qui approche de la grandeur tragique de celle-là et de son aspect de vision.

La sculpture monumentale nous présente une œuvre disposée de la même

1. Par exemple à Gueurémé.

2. Ivoire carolingien du Musée du Bargello à Florence.

3. Ce vitrail est bien du XIIe siècle, et non, comme l'a dit Mgr Barbier de Montault, du XIIIe : c'est ce que j'ai essayé de montrer dans André Michel, *Hist. de l'art*, I², p. 791.

manière au tympan de Champagne (Ardèche) (fig. 69). Ce sont, à la même place, les mêmes personnages. L'imitation de l'Orient est encore, s'il est possible, plus facile à reconnaître ici : la Vierge, en effet, porte sa main gauche à sa joue, et saint Jean, sa main droite; c'est de cette façon que l'antiquité exprimait la douleur. Au xe siècle, les fresques de la Cappadoce nous montrent ce geste symétrique des deux témoins de la Passion [1].

Les modèles que les artistes romans avaient sous les yeux leur donnaient toutes les nuances de l'iconographie orientale, nuances qui se retrouvent dans leurs œuvres. Dans la grossière et presque informe Crucifixion placée à l'extérieur de l'église Saint-Paul de Dax, saint Jean seul porte la main à sa joue, tandis que la Vierge ramène les mains sur sa poitrine : l'original était donc de la même famille que la mosaïque de Saint-Luc en Phocide, où saint Jean seul exprime sa douleur, tandis que la Vierge, les mains croisées sur la poitrine, semble s'associer au sacrifice [2].



Phot. Fac. Lettres Montpellier.

Fig. 69. — Crucifixion.
Tympan de l'église de Champagne (Ardèche).

Si l'on ne savait que les artistes romans s'inspiraient de modèles de toutes les époques, on serait très surpris de rencontrer au portail de l'abbaye de Saint-Pons (Hérault) une Crucifixion qui rappelle encore un peu celle du manuscrit syriaque de Rabula. Le Christ, il est vrai, ne porte plus la longue tunique, mais il est crucifié entre les deux larrons, et, comme dans le manuscrit de Rabula, la Vierge et saint Jean se tiennent tous les deux à droite de la croix. Il y a eu bien des intermédiaires assurément : l'œuvre n'en garde pas moins une lointaine parenté avec le vieux manuscrit du vi^e siècle.

En revanche, la Crucifixion du vitrail de Chartres semble s'inspirer d'une œuvre orientale beaucoup plus récente (fig. 70). Le Christ, qui jusque-là avait toujours été figuré vivant sur la croix, pour la première fois peut-être chez nous, est représenté mort: ses yeux sont fermés, et les dernières convulsions de l'agonie ont légèrement arqué la ligne du corps en jetant la hanche droite un peu avant. Nous pour-

1. Voir Millet, *ouv. cit.*, p. 402.

2. Ch. Diehl, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide*, *Monuments Piot*, t. III, 1896, p. 235.

rions croire à une innovation de nos artistes du milieu du XII[e] siècle, s'il n'était prouvé que, plus d'un siècle auparavant, les Grecs avaient déjà représenté le Christ au moment où il vient d'expirer sur la croix, le corps arqué, les yeux fermés[1].

Que l'on remarque encore que dans toutes nos Crucifixions du XII[e] siècle le Christ est attaché à la croix avec quatre clous conformément aux plus vieilles traditions orientales. Il en sera ainsi jusqu'au commencement du XIII[e] siècle, époque où la France, rompant avec la vieille pratique, réduira à trois le nombre des clous, en représentant les deux pieds cloués l'un sur l'autre.



Fig. 70. — Crucifixion.
Fragment d'un vitrail du XII[e] siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

Ces quelques exemples pourront suffire à montrer tout ce que notre Crucifixion du XII[e] siècle doit à l'Orient.

Pendant des siècles, la Résurrection ne fut pas figurée dans sa réalité. Au lieu de montrer le Christ sortant du tombeau, les artistes se contentèrent de représenter les Saintes Femmes accueillies par l'ange à la porte du tombeau.

Les Grecs et les Syriens imaginèrent deux scènes différentes.

Le sentiment du pittoresque, si familier aux Alexandrins, domine dans la formule hellénistique. Le tombeau ne reproduit nullement le Saint-Sépulcre élevé par Constantin ; il est conçu comme un de ces édifices funèbres qui donnaient une grave beauté aux abords des villes antiques. Sur une base rectangulaire finement décorée s'élève une rotonde où s'accroche le lierre[2]. Parfois la rotonde est ajourée[3], et le monument tout entier fait penser à l'élégant tombeau antique de Saint-Remy en Provence. Les gardiens du sépulcre s'appuient au soubassement du tombeau, ou sont étendus sur la plateforme qui sépare les deux étages. L'ange, un jeune homme sans ailes, semble adresser la parole aux Saintes Femmes qui s'approchent. Ces Saintes Femmes ne portent pas de vase à parfum, et — détail important — elles sont au nombre de trois dans l'ivoire de Munich (fig. 71). Sur un arbre, des oiseaux se sont posés, et leur chant annonce l'aurore. La scène a cette douceur, ce charme de jeunesse que le génie grec a su donner jusqu'au bout à ses créations.

1. Ch. Diehl, *loc. cit.*, p. 235. Voir aussi le Christ en croix de l'émail Stroganoff (fin du X[e] siècle) ; il est représenté les yeux fermés. *Monuments Piot*, t. I, 1894, Pl. XIV.

2. Ivoire Trivulce. Garucci, t. VI, Pl. 449 (2).

3. Ivoire de Munich. Garucci, t. VI, Pl. 459 (4).

Toute différente est la formule syrienne, qui est née, on n'en saurait douter, à Jérusalem. Elle nous a été conservée par les ampoules de Monza, qui, malgré quelques légères variantes, s'accordent entre elles sur les points essentiels [1] (fig. 72). Le tombeau n'est plus cette fois un édifice créé par la fantaisie de l'artiste, mais un monument réel. Ce n'est pas, il est vrai, la rotonde de la Résurrection, élevée par Constantin, mais seulement le *tugurium*, qui, dans la rotonde, enveloppait le sépulcre [2]. Ce *tugurium* était une sorte de vaste ciborium porté par des colonnes et fermé par une grille ; des lampes étaient suspendues dans ce Saint des Saints, où les pèlerins pouvaient pénétrer pour contempler le tombeau. C'est à droite du *tugurium* que l'ange, un long sceptre à la main, est assis. A gauche, s'avancent les Saintes Femmes, mais elles ne sont que deux, ce qui prouve que l'artiste s'est inspiré de l'Évangile de saint Mathieu, qui ne nomme que deux Saintes Femmes [3], tandis que l'artiste grec de l'ivoire de Munich s'est inspiré de saint Marc, qui nomme trois myrrhophores [4]. La première des deux Saintes Femmes porte suspendu à des chaînes un de ces encensoirs orientaux qui ressemblaient à des lampes, un encensoir pareil à ceux qui ont été retrouvés en Mésopotamie [6]. Ce détail est étrange : il a suggéré l'idée que l'artiste avait



Fig. 71. — Saintes Femmes au tombeau. Ascension. Ivoire de Munich [5].

1. Garucci, t. VI, Pl. 434 (2, 4, 5, 6, 7).
2. Schönewolf, *Die Darstellung der Auferstehung Christi*, 1909, et Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, p. 170 et suiv.
3. Math, XXVIII, 1.
4. Marc, XVI, 1.
5. Garucci, *Storia dell' arte cristiana*, Pl. 459 (4) (Prato, Guasti).
6. Dalton, *Byzantine art and Archeology*, Oxford, 1911, p. 620.

voulu représenter moins une scène historique qu'une cérémonie liturgique. Il était d'usage, en effet, à Jérusalem, le jour de Pâques, de jouer, en quelque sorte, la visite des Saintes Femmes au tombeau et d'encenser le *tugurium*[1]. Les gardes du Sépulcre n'avaient aucun rôle dans cette cérémonie liturgique, et on s'explique qu'ils n'apparaissent pas dans les ampoules de Monza, alors qu'ils figurent dans la scène imaginée par les artistes grecs. Telles sont les profondes différences qui séparent la formule syrienne de la formule hellénistique.

L'art carolingien accueillit ces deux formules et les reproduisit toutes les deux. Dans un ivoire du IX[e] ou du X[e] siècle, conservé aujourd'hui à Londres[2], le vieux type hellénistique est imité dans ses grandes lignes. On devine derrière cette médiocre copie un modèle lointain presque semblable au bel ivoire de Munich. Comme dans l'ivoire de Munich, la rotonde est à deux divisions, et les soldats émergent entre le premier et le second étage ; l'ange est assis au même endroit et dans la même attitude, et les Saintes Femmes qui s'avancent vers lui sont au nombre de trois[3].



Fig. 72. — Saintes Femmes au tombeau. Ampoule de Monza[5].

Par contre, dans un autre ivoire du même temps, nous reconnaissons la formule syrienne à peine modifiée[4]. La composition a été retournée, et les Saintes Femmes s'avancent de droite à gauche, au lieu de s'avancer de gauche à droite. Mais, cette fois, elles ne sont que deux, comme sur l'ampoule de Monza, et, détail caractéristique, elles portent à la main l'encensoir. Comme dans l'ampoule de Monza, l'ange est assis de l'autre côté du monument ; mais ce monument, il faut bien le dire, ne rappelle que de fort loin le *tugurium* de Constantin. La forme de l'antique *tugurium*, détruit au VII[e] siècle par les Perses, ne pouvait être comprise par les artistes du X[e]. Les gardes, qui ne figurent pas dans la formule syrienne, sont naturellement absents.

Mais il est rare que, dans l'art carolingien, les deux formules se présentent avec cette pureté. Il arrive parfois que, dans la formule hellénistique adoptée par l'artiste, un détail soit emprunté à la tradition syrienne. Le grand D majuscule du *Sacramentaire* de Drogon enferme une charmante miniature qui représente les Saintes Femmes au tombeau (fig. 73). Nous n'avons pas de peine à reconnaître un prototype hellénistique de la famille de l'ivoire de Munich : la forme du monument, le groupe des trois femmes, la présence des gardes sont autant de marques d'origine.

1. Voir Schönewolf et Heisenberg, *ouv. cit.*
2. Musée Victoria et Albert, *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 399.
3. L'ange a désormais des ailes et un sceptre.
4. Ancienne collection Spitzer, Molinier, *Hist. des arts industr.*, t. I, p. 140.
5. Garucci, *Storia dell' arte cristiana*, Pl. 434 (5) (Prato, Guasti).

Mais, détail singulier, la première des trois Saintes Femmes porte cet encensoir qui nous est apparu comme une des caractéristiques du type syrien. Les deux formules se mêlaient donc parfois. Rien de moins surprenant, puisque les artistes carolingiens imitaient d'anciens modèles dont ils ne pouvaient pénétrer complètement l'esprit. On trouverait de semblables combinaisons dans les manuscrits du xie et du xiie siècle.

C'est ainsi que, reproduites de siècle en siècle, les vieilles formules parvinrent jusqu'à nos artistes. Notre xiie siècle, nous le dirons dans un autre chapitre[1], a représenté la visite des Saintes Femmes au tombeau sous un aspect tout nouveau ; il a créé une composition originale qui ne saurait se confondre avec l'ancienne, puisque le monument funéraire est remplacé par un sarcophage. Pourtant, même au xiie siècle, certains artistes restèrent fidèles à l'ancienne tradition. Un chapiteau de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme), qui représente les Saintes Femmes au tombeau, nous montre le suprême aboutissement de la formule hellénistique (fig. 107). On la reconnaît encore sans peine. L'ange, assis de profil, conserve, après huit siècles, le geste qu'on lui voit dans l'ivoire Trivulce et dans l'ivoire de Munich ; près de lui s'élève une sorte de petite église qui, par ses deux étages, réveille le souvenir du tombeau antique ; les Saintes Femmes sont au nombre de trois, et, derrière le monument, on voit les gardes du Sépulcre. Une semblable image est d'autant plus intéressante qu'elle est plus rare. Je n'en connais que deux répliques, presque identiques, l'une à Saint-Nectaire, l'autre à Brioude, œuvres d'artistes formés à la même école. C'est en Auvergne qu'on voit finir une tradition née à Alexandrie ou à Antioche : un manuscrit à miniatures, conservé dans une abbaye auvergnate, explique sans aucun doute cette fidélité au passé. Mais, partout ailleurs, les artistes s'étaient déjà affranchis des anciens types et avaient imaginé ces formules nouvelles de la Résurrection que nous étudierons plus loin.



Fig. 73. — Saintes Femmes au tombeau. *Sacramentaire* de Drogon.

Comme toutes les autres grandes scènes de la vie de Jésus-Christ, l'Ascension apparaît, dès l'origine, sous la double forme hellénistique et palestinienne.

Il est curieux de voir les Grecs se représenter l'Ascension comme une apothéose,

1. Voir le ch. iv, p. 127 et suiv.

comme l'entrée d'un de leurs anciens héros dans le ciel. Le Christ semble gravir les pentes de l'Olympe ; il va atteindre le sommet, et déjà la main de Dieu sort de la nue et prend sa main. Cependant, au flanc de la montagne, ses disciples font des gestes d'admiration, ou, comme le veut l'Évangile de Nicodème, tombent la face contre terre[1]. C'est sous cet aspect que nous apparaît l'Ascension dans l'ivoire de Munich, dont nous venons de parler (fig. 71) ; elle se montre identique dans quelques-uns de nos sarcophages de la Gaule[2]. L'Ascension de la porte de Sainte-Sabine à Rome est conçue de la même manière, mais, ici, des influences syriennes altèrent la pureté du type hellénistique, car le héros n'est plus seul sur son Olympe, des anges l'entourent et l'aident à gravir la pente du ciel.

A cette scène presque païenne, imaginée par les Grecs, s'oppose la solennelle formule de Jérusalem. Les ampoules de Monza nous la font connaître[3] ; elles reproduisent probablement, nous l'avons dit, les mosaïques de l'église élevée sur le Mont des Oliviers (fig. 74). Assis sur un trône au milieu d'une auréole que portent quatre anges, le Christ apparaît dans le ciel. Il semble qu'il soit arrivé déjà au terme de son voyage et qu'il siège dans sa gloire, comme le maître, comme le juge des hommes ; il tient le livre de la main gauche et lève la main droite. Sur la terre, les apôtres se groupent symétriquement, et, au centre de la composition, la Vierge nimbée ouvre ses deux bras dans l'attitude de l'Orante. La place d'honneur donnée à la Vierge est significative : elle nous prouve que la mosaïque ne pouvait être antérieure au concile d'Éphèse de 431, qui marque le vrai point de départ du culte de la Vierge, en Orient comme en Occident. Nous sentons que la théologie a déjà commencé son œuvre. Ni les *Actes des Apôtres*, ni les Évangiles canoniques, ni les Évangiles apocryphes ne nous disent que la Vierge ait assisté à l'Ascension ; son image a donc ici la valeur d'un symbole : elle personnifie l'Église, que le Christ, en montant au ciel, a laissée sur la terre.



Fig. 74. — Ascension. Ampoule de Monza[4].

On ne pouvait imaginer une composition plus grandiose, plus digne de l'art monumental : aussi la voyons-nous se répandre dans toute la chrétienté. Une fresque du VI[e] siècle découverte à Baouit, en Égypte, est presque pareille à l'original[5]. Le

1. Tischendorf, *Évang. Nicod.* (*Gesta Pilati*), XVI, 3.
2. Le Blant, *Sarcoph. chrét. de la Gaule*, Pl. XXIX.
3. Garucci, t. VI, Pl. 434 (2, 3), 435 (1).
4. Garucci, *Storia dell' arte cristiana*, Pl. 434, (2) (Prato, Guasti).
5. Cédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904-1906.

reliquaire du Sancta Sanctorum témoigne de sa présence à Rome[1] (fig. 48). L'assiette d'argent trouvée à Perm nous la montre pénétrant en Russie[2].

Toutefois, dès le VIe siècle, les moines syriens, tout en respectant l'ordonnance générale du sujet, en modifièrent quelques détails : le Christ n'apparut plus assis, mais debout dans son auréole, qui ne fut désormais soutenue que par deux anges. Sur la terre, la Vierge demeura au centre du collège apostolique, mais à sa droite et à sa gauche on vit deux anges, le sceptre à la main : ils se retournent vers les Apôtres et annoncent, conformément au texte des *Actes*, que ce Christ, qui allait disparaître à leurs yeux, reparaîtrait un jour dans la même attitude[3]. Telle est l'Ascension du manuscrit de Rabula[4]. Aux confins de la Syrie, la grave composition de Jérusalem s'anima, devint moins hiératique : le type palestinien eut désormais une variante syrienne.

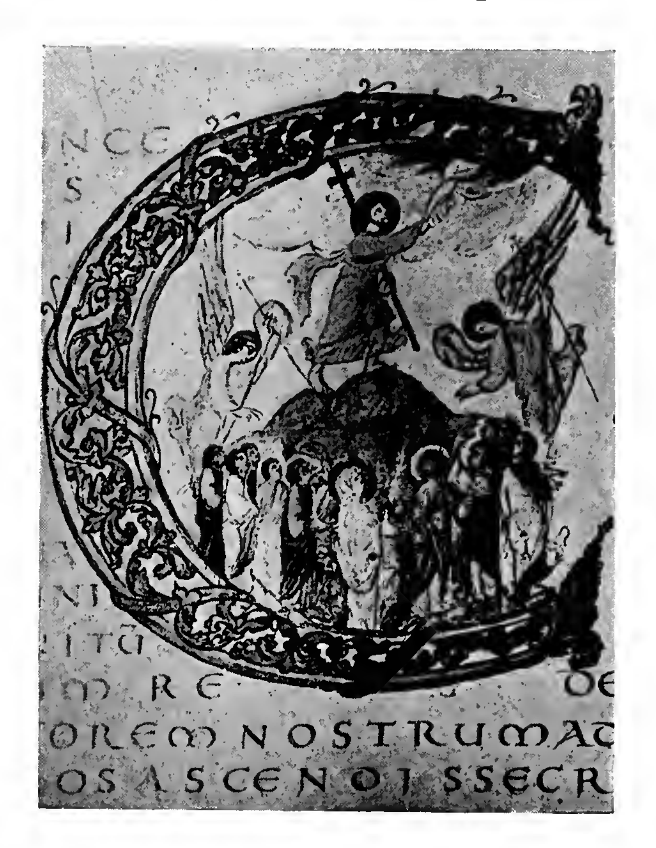


Fig. 75. — Ascension. *Sacramentaire* de Drogon.

Il est extrêmement intéressant de voir les artistes carolingiens imiter (en les combinant) les formules nées en Orient. Chose curieuse, c'est la formule hellénistique, la vieille formule à moitié païenne, qu'ils préférèrent presque toujours ; c'est elle qui leur fournit l'essentiel de leur composition. Dans le *Sacramentaire* de Drogon[5] (fig. 75), dans la *Bible* de Saint-Paul-hors-les-murs[6], dans l'ivoire d'Essen, le Christ gravit la montagne en tendant la main à son père ; il porte sur l'épaule une petite croix à longue hampe, attribut d'origine copte, qui laisse deviner un modèle venu d'Égypte[7]. Mais, si la partie haute de la composition est hellénistique, la partie basse est syrienne : la Vierge apparaît au milieu des apôtres, et deux anges, de longs sceptres à la main, dominant les témoins du miracle, semblent prononcer les paroles consacrées.

Ce type de l'Ascension, à moitié hellénistique, à moitié syrien, se transmit aux

1. Lauer, *loc. cit.*, Pl. XIV, 2.
2. *Matériaux pour servir à l'archéol. de la Russie*, XXII, 1899.
3. *Actes*, I, 9-12.
4. Garucci, t. III, Pl. 139 (2).
5. Boinet, *La miniat. caroling.*, Paris, 1913, Pl. LXXXVII.
6. Boinet, *ouv. cit.*, Pl. CXXVIII.
7. Voir E. T. Dewald, *The iconography of the Ascension*, dans *American Journal of Archeology*, 1915, 297.

siècles suivants, mais en s'affaiblissant. A la fin du xie siècle, on rencontre encore dans les miniatures le Christ s'élevant de profil en tendant la main vers Dieu; mais il ne gravit plus la montagne, et la main du Père ne saisit plus la sienne[1] (fig. 76). C'est une miniature de ce genre qui a inspiré l'Ascension du portail méridional de Saint-Sernin de Toulouse (fig. 40). Le Christ monte au ciel de profil, les bras levés, la main tendue vers une main invisible; mais, par un étrange réalisme, dont il n'y avait pas d'exemple depuis la porte de Sainte-Sabine, deux anges lui soutiennent les bras et semblent l'aider à s'élever vers les hauteurs. C'est à cette œuvre singulière que vient aboutir la vieille formule hellénistique. Le tympan de Toulouse conserve de la noblesse : les petits anges qui soutiennent le Christ apparaissent comme les serviteurs de Dieu. Mais, dans la rude imitation qui fut faite du bas-relief de Toulouse au portail de San Isidro de Leon, tout sentiment de la grandeur a disparu : deux anges soulèvent le Christ qui semble peser lourdement sur leurs bras. Nous voilà loin du héros divinisé gravissant la pente de l'Olympe.



Phot. Catala frères.

Fig. 76. — Ascension.
Bibl. Nat., latin 13336.

Le type syrien de l'Ascension arriva, lui aussi, jusqu'au xiie siècle : nos artistes en connurent les deux variantes : celle de l'ampoule de Monza et celle du manuscrit syriaque de Florence.

Ce qui caractérise la formule de Monza, qui est la formule même de Jérusalem, c'est, on se le rappelle, l'attitude du Christ figuré assis dans son auréole. Dans les manuscrits occidentaux que j'ai pu étudier, je n'ai jamais vu le Christ de l'Ascension représenté assis. En revanche, il apparaît toujours sous cet aspect dans les œuvres byzantines. C'est donc probablement à l'imitation d'un modèle byzantin qu'il faut attribuer l'Ascension du portail d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire) (fig. 77). Au tympan, le Christ assis dans l'auréole est emporté par deux anges, et, au linteau, la Vierge, dans l'attitude de la prière, est debout au milieu des apôtres et forme le centre exact de la composition. Une imitation de l'art byzantin n'est pas faite pour

1. B. N., latin 13336, f° 91 v°, fin du xie siècle.

surprendre dans une région où dominait Cluny : l'art Clunisien, — nous en donnerons d'autres preuves, — s'ouvrait volontiers aux influences de l'Orient.

Si la formule de Jérusalem ne se rencontre que très rarement en France, en revanche, la formule syrienne du manuscrit de Rabula devint celle de nos artistes du XIIe siècle. Cette fois, le Christ est représenté debout dans l'auréole soutenue par deux anges, et, sur la terre, deux autres anges, placés à droite et à gauche de la Vierge, parlent aux apôtres. Ce type de l'Ascension est celui qu'on rencontre d'ordinaire dans nos manuscrits du XIe et du XIIe siècle. Le *Sacramentaire* de Saint-Bertin, manuscrit du XIe siècle, nous a conservé la formule syrienne à l'état presque pur : le Christ est debout dans son auréole, et, sur la terre, les deux anges parlent aux apôtres, mais la Vierge n'est plus au centre du groupe, elle se perd un peu dans la foule [1]. C'est presque la seule différence qu'il y ait entre les deux compositions.



Serv. phot. des Beaux-Arts.
Fig. 77. — Ascension.
Tympan d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire).

On ne saurait douter que le sculpteur de Montceaux-l'Étoile (Saône-et-Loire) ne s'inspirât d'une miniature de ce genre (fig. 78) : son Christ est debout, une croix à la main; les deux anges (sans ailes) sont au milieu des apôtres; la Vierge, comme dans le manuscrit de Saint-Bertin, semble se confondre avec le groupe apostolique. Il faut faire honneur à l'artiste bourguignon de la vie qui éclate dans le bas-relief, mais il est évident que son ordonnance ne lui appartient pas.

Parfois nos manuscrits simplifient l'Ascension syrienne en faisant disparaître les deux anges debout au milieu des apôtres : ce sont les anges placés des deux côtés de l'auréole, qui se penchent vers eux du haut du ciel, et semblent leur adresser la parole. Telle est l'Ascension d'un beau manuscrit du commencement du XIIe siècle, provenant de Limoges [2] (fig. 79). Ce type dut être répandu dans la région du Sud-Ouest par des manuscrits de la même famille, car nous le voyons reproduit au tympan de la cathédrale de Cahors (fig. 80). Le geste du Christ est semblable, bien

1. B. N., latin 819, f° 55 v°
2. B. N., latin 9438, f° 84 v°.

que plus mesuré; le même pan de manteau retombe avec la même noblesse sur le bras qui porte le livre. La courbe raffinée des anges, qui se penchent vers les apôtres, est identique.

Le tympan de Mauriac (Cantal) n'a pas la beauté de style, la pureté grecque du tympan de Cahors, mais pourtant il en dérive. L'iconographie des deux œuvres est presque pareille, et les anges qui se penchent sont étroitement apparentés à ceux du tympan de Cahors et du manuscrit de Limoges (fig. 228).

Cette disposition si monumentale semblait faite pour les peintres-verriers : on la retrouve dans la partie haute du grand vitrail de Poitiers, consacré à la Crucifixion (fig. 68). Les deux anges dessinent de magnifiques arabesques de chaque côté du Christ debout dans son auréole, et la Vierge, mêlée aux apôtres, fait un geste de la main.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 78. — Ascension.
Tympan de Montceaux-L'Étoile (Saône-et-Loire).

V

Les scènes de l'Évangile que nous avons étudiées jusqu'ici ont une double origine : hellénistique et syrienne. Elles se sont propagées, nous l'avons vu, sous l'une et l'autre forme. Mais il en est quelques-unes qui, nées plus tard, n'ont pas eu de forme grecque, d'autres, dont la forme grecque a disparu de si bonne heure, qu'elles ne sont vraiment entrées dans l'art que sous leur forme syrienne. C'est le plus souvent par l'intermédiaire de l'art byzantin que la France les a connues.

A peine avons-nous jusqu'ici prononcé le nom de l'art byzantin : c'est que nous n'avions nul besoin d'y avoir recours. On a pu remarquer, en effet, que nos œuvres françaises du XII[e] siècle s'inspirent de modèles beaucoup plus anciens que les originaux byzantins. Elles s'expliquent toutes par des prototypes hellénistiques ou par des prototypes syriens, dont nous avons retrouvé les traces en Égypte, en Syrie, en Cappadoce. A l'époque mérovingienne et à l'époque carolingienne, la Gaule avait reçu de l'Orient des manuscrits enluminés qui lui avaient transmis ce premier art chrétien, et, jusqu'au XII[e] siècle, elle vécut de ce vieux fonds.

Le mot d'art byzantin, que l'on prononçait jadis à tout propos, ne doit donc être employé qu'avec réserve. Aujourd'hui que les origines orientales de l'art chrétien sont mieux connues, l'art byzantin nous apparait un peu comme un nouveau venu qui recueille un riche héritage.

Il n'en est pas moins vrai que, du ixe au xie siècle, l'art byzantin, qui est l'art de Constantinople, avait revêtu les vieux motifs de la plus noble beauté. Par son fond, l'art byzantin est presque tout oriental, c'est-à-dire palestinien, syrien, cappadocien, mais par sa forme il est grec. Il ennoblit le réalisme de l'art oriental, et parfois l'on croirait voir revivre l'esprit de la Grèce. Sa forme est presque classique : aux mosaïques de Daphni, sur la route d'Éleusis, on retrouve les gestes des héros, des philosophes et des orateurs. L'art un peu rude des moines de l'Orient, avant de recevoir le droit de cité, fut purifié, soumis à l'initiation.



Phot. Catala frères.

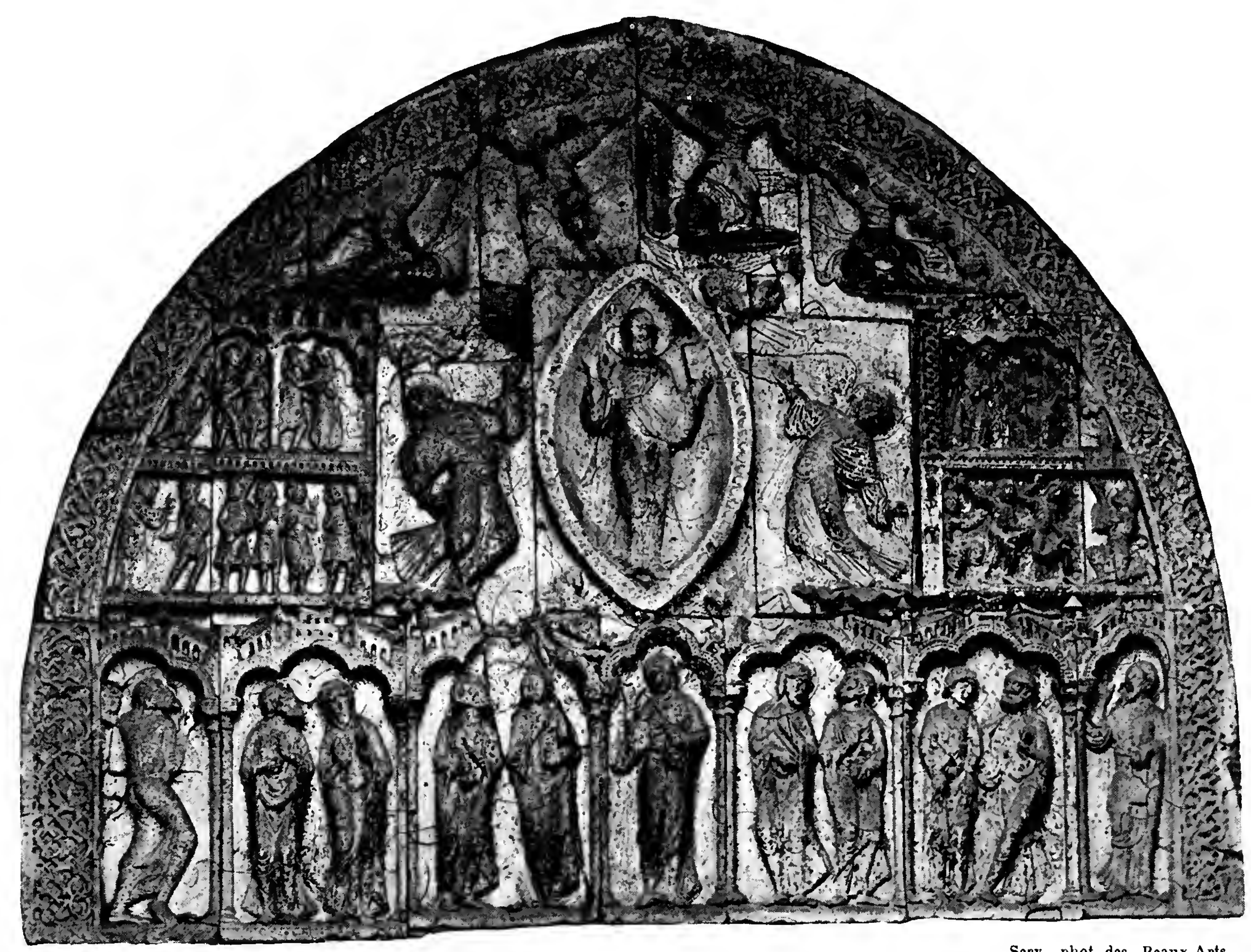
Fig. 79. — Ascension.
Bibl. Nat., latin 9438.

C'est au xie et au xiie siècle que l'art byzantin a eu la plus grande puissance de rayonnement : il atteignit la Russie, l'Italie, la Sicile. C'est alors que l'on vit naître les mosaïques de Kiev, de Venise, de Torcello, de Palerme, de Monreale[1]. La miniature allemande devint, petit à petit, toute byzantine. Il n'est pas surprenant qu'à cette époque la France ait connu certaines scènes de l'Évangile sous leur aspect byzantin, et ait imité ces modèles nouveaux.

Étudions, par exemple, la scène de la Transfiguration. Elle avait en Orient de lointaines origines, puisque, dès le ive siècle, elle apparaît dans une mosaïque du Sinaï, et, plus tard, dans les peintures de la Cappadoce. Mais c'est au xie siècle qu'elle prit, grâce au génie harmonieux des artistes byzantins, sa forme parfaite. Jésus s'élève au-dessus de la montagne, planant dans une auréole de lumière. Moïse et Élie, les pieds sur la terre, debout à sa droite et à sa gauche, inclinent la tête

1. Voir sur ce sujet Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, p. 475 et suiv., et 668 et suiv.

devant sa splendeur. Ils ne sont plus enfermés dans la même auréole que le Christ, comme les Orientaux les représentèrent longtemps. C'est du Christ seul qu'émane la lumière ; il apparaît éblouissant comme le soleil, et des rayons, jaillissant de son auréole, viennent frapper les deux saints de l'Ancienne Loi et les trois apôtres, témoins du mystère. Aux flancs de la montagne, les trois apôtres prosternés ont



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 80. — Ascension.
Tympan de la cathédrale de Cahors.

chacun une attitude différente qui exprime leur caractère[1]. Saint Pierre, énergique et passionné, se redresse sur un genou, et, la main levée, semble adresser au Christ la parole de l'Évangile : « Plantons ici trois tentes ». A l'autre extrémité, saint Jacques essaie, lui aussi, de se relever, mais il ne peut soutenir l'éclat de la lumière ; il met la main devant ses yeux ou détourne la tête. Quant à saint Jean, prosterné entre les deux apôtres, il reste immobile, ne voulant rien voir, « ne se

1. Voir les textes des commentateurs grecs, réunis par Millet, *ouv. cit.*, p. 216 et suiv.

souciant que d'aimer Jésus et d'être aimé de lui[1] ». Telle nous apparaît la Transfiguration byzantine dans la stéatite de la cathédrale de Tolède[2], ou dans le tableau en mosaïque du Musée du Louvre[3] (fig. 81). Quand on étudie cette dernière œuvre avec attention, on se convainc qu'il était impossible de donner plus de majesté à cette scène mystérieuse; on ne peut unir plus d'immobilité grandiose à plus de vie cachée. Que ce magnifique modèle ait pu séduire nos artistes, c'est ce qui ne saurait étonner ; deux fois ils le reproduisirent presque littéralement dans un vitrail de Chartres (fig. 82) et dans une fresque de la cathédrale du Puy.



Phot. Giraudon.

Fig. 81. — La Transfiguration. Mosaïque byzantine. Musée du Louvre.

Il suffit de rapprocher la reproduction du vitrail de Chartres de celle du tableau en mosaïque du Louvre pour être convaincu[4] : même attitude de Moïse et d'Élie, mêmes rayons lumineux partant de l'auréole, mêmes gestes des apôtres. A peine remarque-t-on que l'artiste français, qui n'était pas habitué comme les Grecs à représenter Moïse sous l'aspect d'un jeune homme, lui a donné de la barbe. D'autre part, saint Jacques, au lieu de lever la main pour se protéger les yeux, se détourne, comme dans la stéatite de Tolède, — légères différences qui viennent d'un modèle différent. Ce modèle était très certainement un manuscrit byzantin à miniatures, comme le prouve le panneau suivant du vitrail de Chartres : on y voit, en effet, le Christ, après la Transfiguration, adressant la parole aux trois apôtres. La même scène accompagne la Transfiguration dans les Évangiles byzantins du XI[e] siècle[5]. Le Christ du vitrail, la main droite levée, le livre dans la main gauche, un pli de la tunique volant au vent, est exactement pareil au Christ de l'*Évangile*

1. Texte de Messaritès, cité par Millet, *ouv. cit.*, p. 217.

2. Schlumberger, *Épopée*, I, p. 465.

3. Schlumberger, *Épopée*, III, p. 449.

4. Il se pourrait que le tableau du Louvre fût postérieur au panneau du vitrail de Chartres, mais il importe peu : il y a eu bien des modèles antérieurs.

5. B. N., grec 74, Omont, *Évang. avec peint. byzant. du IX[e] siècle*, t. II, p. 112, et Laur., VI, 23, Millet, *ouv. cit.*, fig. 198, 199.

byzantin de Paris. Le groupe des apôtres est, il est vrai, tourné autrement, semble s'éloigner du Christ, mais l'*Évangile* de Florence nous les montrerait sous le même aspect.

La fresque du Puy est une imitation tout aussi fidèle[1]. Le modèle qui l'a inspirée était presque pareil à celui que le verrier de Chartres avait sous les yeux. Saint Pierre, saint Jacques, saint Jean font les gestes que nous connaissons. Mais saint Pierre et saint Jacques, qui occupent les deux extrémités de la composition, ne sont représentés qu'à mi-corps : ce qui prouve que l'original

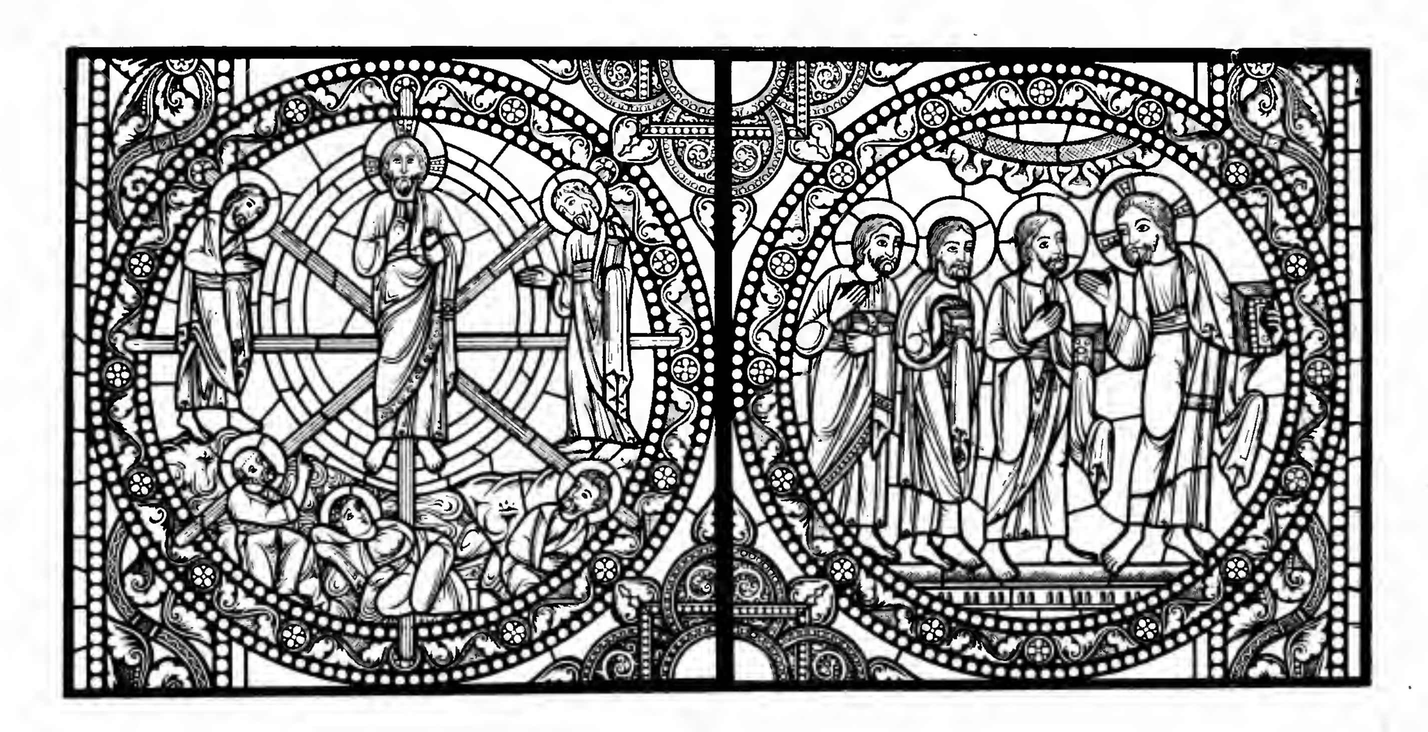


Fig. 82. — La Transfiguration. Jésus et ses apôtres après la Transfiguration.
Fragment d'un vitrail de Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

était de la même famille que la stéatite de Tolède, où une semblable particularité se remarque.

Voilà une preuve frappante de l'influence des modèles byzantins sur l'art français du XIIe siècle[2].

1. Reproduite par Léon Giron, *Les peintures murales du département de la Haute-Loire*, Paris, 1911, in-fol.

2. On pourrait se demander si le sculpteur du tympan de La Charité-sur-Loire ne se serait pas inspiré du même modèle qu'il aurait transformé à sa guise (fig. 83). Il a placé le Christ, les deux prophètes et les trois apôtres au même niveau. A la gauche du Christ il a groupé deux apôtres : l'un, à peine incliné, a les mains voilées, l'autre semble fléchir le genou, tous les deux, d'ailleurs, malgré la stupeur qu'exprime fort bien leur attitude, regardent le Christ en face et soutiennent son éclat. A la droite du Christ, l'artiste a placé un apôtre debout, mais les genoux fléchissants, les mains voilées. On pourrait croire cette disposition née des exigences de la sculpture monumentale. Mais ce serait là une illusion. En réalité, l'artiste a eu sous les yeux, non pas un modèle byzantin, mais un modèle venu de l'Orient asiatique. On a découvert, en effet, à Tchaouch-In en Cappadoce, une fresque du Xe siècle, dont la disposition rappelle de la façon la plus frappante le tympan de La Charité (*Revue archéol.*, 1912, II, p. 250). A la gauche du Christ on voit, comme à La Charité, deux apôtres

L'étude de l'Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers nous fournira un autre exemple de ces influences byzantines, car c'est sous sa forme byzantine que nos artistes ont connu cette scène.

Elle fut élaborée par l'Orient[1], mais les anciennes formes orientales, antérieures



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 88. — Transfiguration. Adoration des Mages. Présentation au Temple. Tympan du portail (bas-côté sud) de La Charité-sur-Loire.

à l'art byzantin, ont à peine laissé quelques traces dans notre art. On en rencontre une dans les grossiers bas-reliefs qui ornent l'extérieur de l'église de Selles-sur-

debout, dont l'un a les mains voilées, et, à droite, un apôtre debout, les mains également voilées, mais se retournant. Nous sommes donc là en présence d'une formule différente de la formule byzantine, moins harmonieuse, plus antique, que l'artiste de La Charité a connue par une miniature. La mosaïque de l'église des saints Nérée et Achillée à Rome s'inspire d'un original de la même famille.

1. Il y a eu aussi une formule hellénistique du Baiser de Judas, comme le prouvent les sarcophages et la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne ; mais cette formule n'a pas été féconde.

Cher (Loir-et-Cher). L'Arrestation de Jésus s'y présente, en effet, sous une forme insolite. Judas et Jésus sont comme isolés à l'extrémité gauche de la frise; un peu plus loin viennent quelques hommes d'armes avec des bâtons, et on ne voit ni saint Pierre, ni Malchus. Plus tard, Jésus et Judas seront entourés par la foule : ici, ils sont à part. Or, c'est exactement ainsi qu'ils nous apparaissent dans le *Sacramentaire* de Drogon, au IX[e] siècle, et dans un manuscrit copte, qui nous prouve que cette disposition est originaire de l'Orient[1].

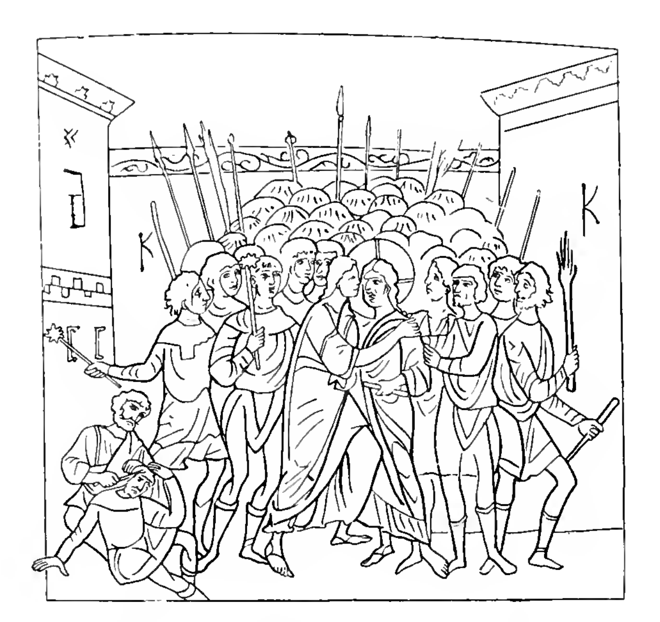


Fig. 84. — Arrestation de Jésus-Christ[2]. Vatican, 1156.

Mais il est inutile d'insister sur des exceptions. C'est l'art byzantin qui imprima à la scène son caractère durable. Trois moments successifs de l'action furent réunis dans un ensemble unique. On a en même temps sous les yeux le Baiser de Judas, l'Arrestation de Jésus, la Lutte de saint Pierre et de Malchus : le drame tout entier est donc contenu dans ce tableau synoptique. On ne pouvait mieux concevoir le sujet. Voici, pour prendre un exemple, comment l'*Évangile* byzantin du Vatican représente l'Arrestation de Jésus[3] (fig. 84). Judas, qui vient de la gauche, met la main sur l'épaule du Sauveur et approche sa joue de sa joue; aussitôt un des soldats saisit le Christ que le traître vient de désigner. La cohorte tout entière entoure le groupe du Christ et de Judas : les têtes étagées forment un demi-cercle, contraire à toutes les lois de la perspective, mais harmonieux dans son incorrection ; des piques et des torches s'élèvent au-dessus des têtes et achèvent de donner l'impression d'une foule compacte. On sent le Christ abandonné, seul en face de tant d'ennemis. Les apôtres, en effet, ont fui ; pourtant saint



Fig. 85. — Arrestation de Jésus-Christ[4]. Musée de Toulouse.

1. Manuscrit copte-arabe de l'Institut catholique, Hyvernat, *Album paléogr. copte*, Pl. XLIX, et Millet, *ouv. cit.*, p. 332.

2. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, fig. 344 (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris, E. de Boccard).

3. Vatican, 1156, f° 194 v° (XI[e] siècle), et Millet, *ouv. cit.*, p. 335.

4. *Revue archéologique*, 1892, Pl. XVIII (Paris, Leroux).

Pierre est encore là, un peu à l'écart, et de son épée il coupe l'oreille de Malchus assis à terre et qui semble de la taille d'un enfant.



Fig. 86. — Arrestation de Jésus-Christ. Crucifix de San Gimignano [1].

Telle est exactement la scène que l'on voit sur un des chapiteaux de la Daurade au Musée de Toulouse (fig. 85). Comme dans l'original byzantin, Judas vient de la gauche, Jésus est saisi au moment même où le baiser le fait reconnaître; les têtes des soldats, dominées par les piques et les torches, dessinent un demi-cercle; saint Pierre frappe Malchus renversé et beaucoup plus petit que les autres personnages. La copie serait littérale, si le soldat ne prenait Jésus au poignet avec un geste d'une brutale vérité, dont il n'y a pas d'exemple dans l'art byzantin. La scène du Musée de Toulouse se trouve reproduite avec plus de fougue encore sur un des chapiteaux de la façade occidentale de Chartres. Les personnages sont à la même place dans le dessin de la cathédrale d'Auxerre que nous avons souvent cité [2] (fig. 31), et dans la *Vie de Jésus-Christ* provenant de Saint-Martial de Limoges.



Fig. 87. — Arrestation de Jésus-Christ. Vitrail de Chartres. (D'après la Monographie de Lassus.)

Mais d'autres exemples vont nous montrer jusqu'où nos artistes ont poussé la fidélité dans l'imitation. Quand on étudie les miniatures byzantines, on remarque dans cette scène du Baiser de Judas, toujours pareille en apparence, plusieurs variantes. C'est ainsi qu'un Évangile de Gélat, en Géorgie, nous montre, non loin de Judas, placé à gauche du Christ, saint Pierre coupant l'oreille de Malchus, *qui reste debout*, et semble ne s'apercevoir de rien [3]. Au prix de cette invraisemblance, la composition garde une grave ordonnance, une ligne

1. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, fig. 354 (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris, E. de Boccard).

2. Voir plus haut, p. 30 et suiv.

3. Reproduction dans Millet, *ouv. cit.*, p. 335 ; même particularité dans le *Psautier* de Londres et dans le *Tétraévangile* de Parme ; reproductions dans Millet, *ibid.*

que rien n'interrompt. On voit, à l'extérieur de l'église Saint-Paul de Dax, un bas-relief presque informe, où l'on reconnaît pourtant l'Arrestation de Jésus. Si l'on examine ces figures enfantines, on remarque que Judas est à gauche du Christ, et qu'à l'extrémité de la composition saint Pierre coupe l'oreille de Malchus *qui reste debout*. Il est évident que le pauvre artiste n'a pas créé son œuvre barbare et qu'il copiait un modèle fort semblable à la miniature de Gélat.

Mais l'art byzantin connut une autre variante. Certains artistes, au lieu de placer Malchus à l'écart, imaginèrent au contraire que c'était lui qui avait mis la main sur Jésus : ainsi, pendant qu'à gauche du spectateur Judas étreint le Christ, Malchus le saisit à droite. C'est donc à droite, maintenant, que saint Pierre coupe l'oreille de Malchus *debout*. De la sorte, l'épisode de Malchus ne fut plus une scène isolée, mais se relia étroitement au drame. C'est sous cet aspect que nous apparaît le Baiser de Judas sur le crucifix tout byzantin de San Gimignano[1] (fig. 86). Ce type fut connu de nos artistes français du XII[e] siècle, car on le retrouve dans un des panneaux du vitrail de Chartres : disposition et gestes, tout est presque pareil (fig. 87). J'avais cru, d'abord, à une création originale, mais la peinture de San Gimignano oblige à se rendre à l'évidence et à reconnaître l'imitation.



Fig. 88. — Arrestation de Jésus-Christ. Saint-Gilles[2] (Gard).

Il y a, dans l'art byzantin, d'autres nuances encore. Dans tous les exemples que nous avons étudiés Judas s'avance de la gauche vers le Christ, mais il est beaucoup de miniatures grecques qui nous le montrent s'avançant de la droite[3]. C'est pourquoi, dans le bas-relief de Saint-Gilles, Judas s'approche du Christ en venant de la droite (fig. 88). A l'autre extrémité, saint Pierre coupe l'oreille de Malchus représenté sous l'aspect d'un enfant. La composition serait toute byzantine, si les têtes s'étageaient en demi-cercle autour du Christ, mais l'artiste provençal, avec un sens vraiment antique du décor monumental, a mis toutes les têtes au même niveau et sculpté un bas-relief calme comme la frise d'un temple. Le Baiser de Judas de

1. Reproduit par Millet, *ouv. cit.*, p. 341.
2. *Monuments Piot*, t. VIII, Pl. 21 (Paris, Leroux).
3. *Tétraévangile* de Parme, *Psautier* de Londres. Reproductions dans Millet, *ouv. cit.*, p. 335.

Beaucaire, œuvre lourde et incorrecte, est conçu comme celui de Saint-Gilles [1].

Ainsi, quelque forme que prenne la scène, nous en retrouvons toujours l'origine dans l'art byzantin [2].

L'étude de la Descente de croix va nous rendre manifeste tout aussi clairement ces influences byzantines.

C'est au xe siècle que nous voyons apparaître le type byzantin de la Descente de croix dans toute sa beauté. Un manuscrit grec de Florence nous en a conservé le plus ancien exemple [3] (fig. 89) : Joseph d'Arimathie soutient le corps du Christ, pendant que Nicodème arrache le clou de la main gauche ; le bras droit est déjà détaché ; il pendrait inerte, si la Vierge, par un mouvement où la tendresse s'unit au respect, ne le saisissait de ses mains voilées et ne l'approchait de sa bouche ; saint Jean, immobile, exprime sa douleur à la manière antique, en portant la main à son visage.

Une pareille image suppose une longue méditation de la scène du Calvaire.

L'Orient n'avait d'abord représenté, comme le veut l'Évangile, que Joseph d'Arimathie et Nicodème détachant Jésus de la croix [4]. Il y avait, dans



Phot. Bibl. d'Art et d'Arch.

Fig. 89. — Descente de croix. Manuscrit grec de Florence [5].

1. A Beaucaire (frise du XIIe siècle incrustée dans le mur de l'église du XVIIIe siècle), l'épisode de Malchus fait défaut.

2. Pourtant un chapiteau de Saint-Nectaire ajoute un trait nouveau à cette scène déjà si complexe. Jésus, au moment même où Judas l'embrasse, remet l'oreille de Malchus que saint Pierre vient de lui couper. Il répond à la trahison par un acte de bonté. Nos artistes romans transmirent cette formule à nos artistes gothiques qui l'adoptèrent. Faut-il leur en faire honneur ? — Il y a tout lieu d'en douter, car le manuscrit copte de la Bibliothèque Nationale (copte 13) nous montre la même particularité. Ce manuscrit copte reproduit un original oriental qui semble fort ancien. Il y a donc eu en Orient une tradition que les Byzantins n'ont pas adoptée, mais qui a été connue en Occident. Le chapiteau de Saint-Nectaire, d'ailleurs, groupe beaucoup mieux les personnages principaux que le manuscrit copte.

3. *Tétraévangile* de la Laurentienne, reproduit par Millet, *ouv. cit.*, fig. 495.

4. Cette Descente de croix à deux personnages se rencontre dans le *Codex Egberti* de Trèves et dans un manuscrit carolingien d'Angers (Bibl. d'Angers, n° 24). Elle suppose un prototype syrien que l'on vient de retrouver dans une fresque de la Cappadoce à Tavchanlé ; Millet, *ouv. cit.*, fig. 620.

5. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, fig. 495 (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris, E. de Boccard).

ce gibet abandonné, dans ces deux hommes travaillant dans la solitude, une tristesse désolée, quelque chose qui serrait le cœur. Était-il possible que la Vierge, que saint Jean eussent alors quitté le pied de la croix? L'Évangile reste muet ; mais l'Évangile apocryphe de Nicodème nous représente Marie assistant à l'ensevelissement de son Fils[1] : il était donc permis de supposer qu'elle et saint Jean étaient restés sur le Calvaire. Déjà, dans un manuscrit du x[e] siècle, saint Jean et la Vierge assistent à la Descente de croix, mais ils n'y jouent aucun rôle ; ils restent immobiles, perdus dans leur contemplation[2]. Le trait de génie fut de remettre aux mains de la Vierge le bras décloué du Christ. Les écrivains devancèrent ici les peintres : les mystiques grecs imaginèrent ce que réalisèrent les artistes. Un sermonnaire du x[e] siècle, Georges de Nicomédie, nous a laissé sur la Vierge des homélies passionnées qu'on croirait écrites par un Franciscain du xiv[e] siècle. Voici quelle attitude il lui prête au moment de la descente de croix : « Elle recevait, dit-il, les clous au fur et à mesure qu'on les arrachait, elle baisait les membres détachés, les serrait étroitement. Elle voulait le prendre dans son sein, être seule à le descendre de la croix[3]... » Cette explosion de sensibilité explique l'apparition, dans ce siècle même, de la Descente de croix byzantine, que nous venons de décrire.



Phot. Giraudon.

Fig. 90. — Descente de croix.
Fresque du Liget (Indre-et-Loire).

La France la reçut et l'imita. La plupart de nos Descentes de croix du xii[e] siècle nous rendent très exactement les originaux byzantins. La fresque de Vic, dans l'Indre, la belle fresque mutilée du Liget, dans l'Indre-et-Loire (fig. 90), le chapiteau de la Daurade, au Musée de Toulouse, le chapiteau de Lubersac dans la Cor-

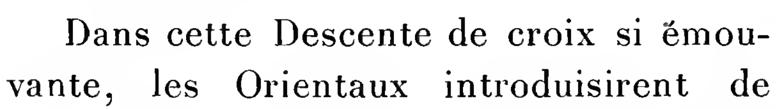
1. Tischendorf, *Acta Pilati*, cap. XI.
2. B. N., grec 510. Omont, *Fac-similés*, Pl. XXI.
3. *Patrol. grecq.*, t. C, col. 1488.

rèze reproduisent presque tous les traits des anciens modèles. Nos artistes, il est vrai, n'ont pas toujours imité la délicatesse des Orientaux, qui voilent les mains de la Vierge : chez nous, le bras du Christ repose sur la main nue de sa Mère. Quelques œuvres cependant restent plus fidèles à l'esprit des originaux : dans la Descente de croix sculptée à la façade de l'église Saint-Hilaire de Foussais (Deux-Sèvres), la Vierge reçoit le bras de son Fils sur un voile ; en Espagne, au bas-relief du cloître de San Domingo de Silos, œuvre qui relève de notre école du Sud-Ouest, c'est avec ses mains voilées que la Vierge saisit le bras du Christ.



Phot. Jerphanion.

Fig. 91. — Descente de croix.
Fresque de Toqalé [1].



Dans cette Descente de croix si émouvante, les Orientaux introduisirent de bonne heure une variante qui la rend plus émouvante encore. Ils représentèrent Nicodème, courbé devant la croix, et déclouant les pieds, après avoir décloué les mains. Il en résultait que le corps du Christ, presque détaché, s'inclinait davantage sur l'épaule de Joseph d'Arimathie, et que ses deux bras étaient maintenant soutenus par la Vierge. On sentait davantage que le Sauveur n'était plus qu'un cadavre, on voyait mieux l'œuvre de la mort. C'est en Cappadoce, à Toqalé, dans une fresque du xᵉ siècle, qu'apparaît cette Descente de croix nouvelle (fig. 91).



Fig. 92. — Descente de croix.
Fragment d'un vitrail du xIIᵉ siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

Les miniatures byzantines la firent connaître à l'Occident. On la voit très fidèlement reproduite dans un des panneaux du grand vitrail de Chartres, consacré à la Passion (fig. 92) : comme dans certaines œuvres byzantines, Nicodème met un genou en terre pour déclouer les pieds ; le Christ s'incline sur l'épaule de Joseph d'Arimathie, et la

1. Millet. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, fig. 497 (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris, E. de Boccard).

2. Reproduite par Millet, *ouv. cit.*

Vierge, pour soutenir les deux bras de son Fils, a sur la main un léger voile.

Mais les Orientaux, dont l'imagination semble ici inépuisable, ajoutèrent bientôt à cette touchante Descente de croix un trait nouveau. Jusque-là saint Jean n'avait pris aucune part au drame; c'était le contemplateur qui pleure en silence. Mais, maintenant que les deux bras étaient décloués, les artistes byzantins lui en donnèrent un, tandis qu'ils remirent l'autre à la Vierge; comme elle, il y appliquait sa bouche. Tout en devenant plus pathétique, la composition gagna encore en pondération et en noble symétrie[1].

L'art occidental n'a pas ignoré cette variante. A la fin du xii[e] siècle, la *Vie de*



Phot. Alinari.

Fig. 93. — Descente aux Limbes.
Mosaïque de Torcello.

Jésus-Christ enluminée à Saint-Martial de Limoges représente, en effet, saint Jean soutenant le bras gauche du Christ, pendant que la Vierge soutient le bras droit[2]. Ainsi, il n'est pas une particularité de nos Descentes de croix occidentales qui ne se trouve déjà dans les modèles byzantins.

Une autre scène, celle de la Descente aux Limbes, ou de l'Anastasis, comme disaient les Grecs, apparaît chez nous, au xii[e] siècle, sous une forme byzantine.

Il se peut que l'Anastasis soit née de bonne heure en Orient et qu'elle ait été représentée dans le Martyrium de Constantin à Jérusalem[3]; ce qui est certain, c'est que la Descente aux Limbes était déjà entrée dans l'art au vi[e] siècle, comme le

1. Fresque de Foti, en Crète, reproduite par Millet, *ouv. cit.*, fig. 499.
2. Comte de Bastard, *Histoire de Jésus-Christ en figures.*
3. *Römische Quartalschrift*, 1906, p. 125.

prouvent les colonnes sculptées du ciborium de Saint-Marc de Venise, précieux monument de l'ancien art chrétien de l'Orient. On y voit poindre le sujet que les Byzantins représentèrent au XI[e] siècle, avec tant de grandeur, aux mosaïques de Saint-Luc de Phocide, de Daphni, de Saint-Marc de Venise, de Torcello (fig. 93). Jamais scène n'eut plus de farouche majesté. Portant la croix de son supplice comme un étendard, le Christ, qui vient de traverser la mort, et qui semble être sorti plus grand du tombeau, saisit Adam par la main et l'entraîne, en même temps qu'Ève, vers la lumière. Il arrache à la nuit le couple symbolique, l'humanité tout entière qu'il affranchit, en ce jour, de la loi de la mort. Satan et les portes de l'Enfer, dont parle l'Évangile de Nicodème, sont sous ses pieds [1]. L'œuvre a cette perfection dans la grandeur, cette sorte de majesté implacable de l'art byzantin, qui nous subjugue.

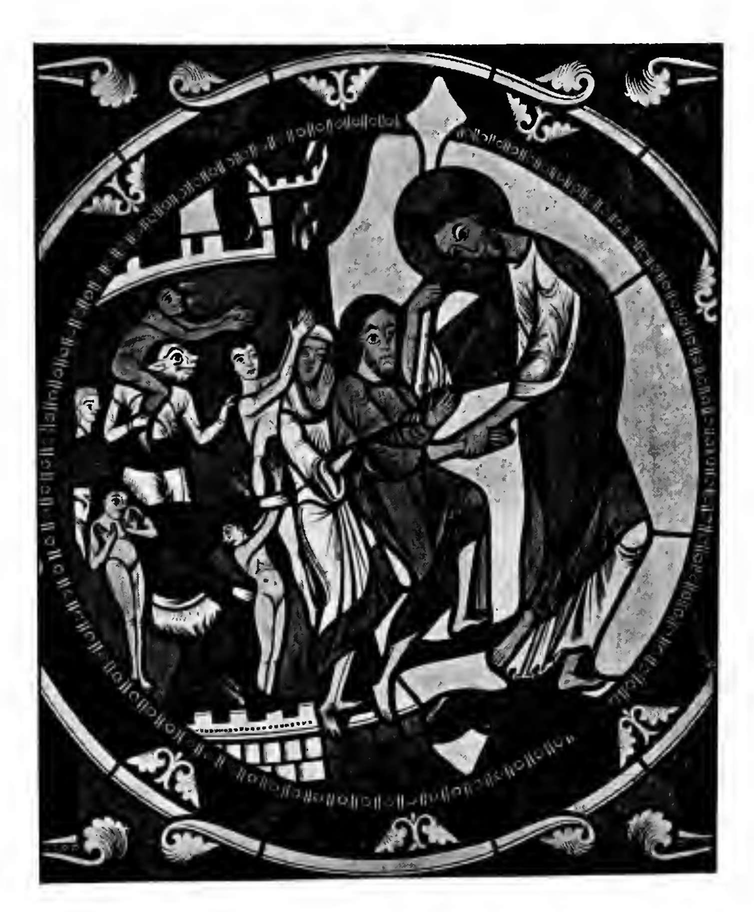


Fig. 94. — Descente aux Limbes. Fragment d'un vitrail du XII[e] siècle [2]. Cathédrale du Mans.

Comment nos artistes auraient-ils pu s'affranchir d'un pareil modèle ? Un vitrail du XII[e] siècle, à la cathédrale du Mans, nous en montre une imitation, où l'on retrouve les principaux traits de l'original (fig. 94) : comme à Venise et à Torcello, le Christ, que son élan emporte vers la droite, se retourne un instant vers la gauche pour saisir la main d'Adam et l'entraîner avec lui ; Adam et Ève sont vêtus tous les deux comme leurs modèles byzantins ; Satan est sous les pieds du Christ [3]. Mais déjà l'artiste français ajoute quelques traits à l'original. Il représente, au milieu d'un château de feu, des âmes qui s'élancent vers Jésus-Christ et que des démons essaient de retenir. Ces traits, en se multipliant, feront bientôt, nous le verrons, presque oublier le modèle.

Notre démonstration est maintenant achevée. Toutes les scènes que nous venons

1. Voir *L'art religieux du* XIII[e] *siècle*, 5[e] édit., p. 224 et suiv.

2. Hucher, *Calques des vitraux peints du Mans* (Paris, Didron et Morel).

3. Au portail de Saint-Lazare d'Avallon la Descente aux Limbes a presque complètement disparu. Cependant on aperçoit dans une sorte de caverne, présentée en coupe, les portes brisées et Satan renversé. Ce détail est très exactement imité des mosaïques et des miniatures byzantines, et l'on peut croire que la scène tout entière rappelait de très près les originaux orientaux. Il y a, au Musée de Brive, quelques fragments d'une Descente aux Limbes du XII[e] siècle. Adam est vêtu comme dans les modèles byzantins.

de passer en revue, prouvent que la France, comme tous les peuples chrétiens, a reçu son iconographie de l'Orient. Nos peintres et nos sculpteurs, en vrais artistes, sentirent d'instinct la beauté de ce legs qui leur venait d'un si profond passé. Ils ne savaient pas que tant de races, tant de siècles y avaient collaboré ; ils ignoraient que les Grecs y avaient mis leur beau rythme et les Syriens leur passion, mais ils respectaient dans cet art antique un mystère presque aussi vénérable que celui du dogme. Longtemps ils conservèrent ces formes grandioses, et l'on peut dire que le moyen âge n'y a jamais entièrement renoncé. Mais nos artistes du XIIe siècle étaient trop bien doués pour n'être que des imitateurs ; et nous allons les voir transformer peu à peu, avec la collaboration de l'Église elle-même, l'héritage qu'ils avaient reçu.

CHAPITRE III

L'ICONOGRAPHIE ORIENTALE RETOUCHÉE PAR NOS ARTISTES

La Nativité simplifiée par nos artistes. — Détail nouveau introduit dans le Baptême du Christ. — Façon nouvelle de représenter la Cène. — Jésus donnant la bouchée a Judas. — La Descente aux Limbes et la gueule de Léviathan. — Charme rustique de l'Annonce aux Bergers. — L'Annonciation simplifiée, la Visitation plus nuancée, la Transfiguration modifiée.

Il y avait chez nos artistes une fougue de jeunesse, qui parfois devait leur faire paraître un peu lourd le joug de la tradition. Au Musée de Toulouse, dans les admirables chapiteaux du cloître de la Daurade et du cloître Saint-Étienne, on sent, sous les formes consacrées, frémir la vie. Le sculpteur exprime ce qu'il sent par des gestes pleins de vérité et parfois d'éloquence qui bouleversent les vieilles compositions : Hérode prend familièrement le menton de Salomé qui vient de danser devant lui (fig. 95) ; Adam et Ève, délivrés des Limbes par Jésus, sont entraînés au ciel par deux anges avec une force irrésistible; saint Jean, qui accourt avec saint Pierre, le matin de la Résurrection, entre dans le tombeau d'un tel élan, qu'il doit se retenir à une colonne (fig. 96). Il est clair que de pareils artistes ne pouvaient se résigner à être de simples copistes, et il n'y avait pas à craindre de les voir s'endormir dans la routine du moine russe, peignant, de siècle en siècle, la même icône byzantine.

De leur côté, les clercs, en examinant les antiques modèles qu'ils remettaient aux artistes, n'en étaient pas toujours pleinement satisfaits : il y avait dans ces scènes, imaginées depuis tant de siècles, certains détails qui pouvaient leur sembler inutiles, d'autres qui pouvaient leur paraître incompréhensibles; ils durent proposer aux artistes des suppressions, des corrections. C'est ainsi que quelques-unes des grandes compositions créées par l'Orient furent retouchées, au XIIe siècle, par le génie occidental.

Quelques exemples rendront sensibles ce travail d'adaptation.

La Nativité se présentait dans l'art oriental, nous l'avons vu, avec une compli-

cation excessive. Cette grotte ouverte, où l'Enfant est représenté deux fois, couché dans la crèche et lavé par les sages-femmes ; ces bergers arrivant d'un côté de la montagne, pendant que les Mages apparaissent de l'autre ; cette sorte de tableau à compartiments dispersait singulièrement l'attention. L'art de l'Orient, si grand d'ordinaire, est ici mesquin, sans unité, presque puéril. C'est pourquoi, si l'on excepte le bas-relief de Vézelay que nous avons cité, cette composition d'ensemble ne fut jamais imitée chez nous. Les sages-femmes lavant l'Enfant, nous l'avons dit, furent seules reproduites auprès de la Vierge couchée dans quelques miniatures et quelques bas-reliefs. Mais cet épisode même parut bientôt superflu, et l'on vit, au milieu du XII[e] siècle, apparaître une composition d'une simplicité et d'une grandeur admirables. Les éléments, il est vrai, en sont encore empruntés à l'Orient, mais ils entrent dans une scène d'un sentiment tout nouveau. Le vitrail de Chartres, consacré à l'Enfance de Jésus-Christ, nous en offre le plus ancien exemple (fig. 97). Il n'y a plus maintenant que la Vierge, saint Joseph et l'Enfant. Au premier coup d'œil, il semble que rien ne soit changé : la Vierge est couchée, saint Joseph est assis, la main au visage, l'Enfant repose entre les deux animaux. Mais un examen plus attentif fait découvrir plusieurs choses nouvelles. La Vierge n'est plus étendue sur un matelas, comme dans les vieux modèles orientaux. Nos artistes, sans doute, souffraient de voir la Vierge couchée sur cette sorte de sac jeté à terre ; cette misère — qui n'en était peut-être pas une en Orient — leur semblait indigne de la Mère de Dieu. Avec ce tendre respect pour Notre-Dame, qu'on va



Fig. 95. — Hérode et Salomé.
Musée de Toulouse.



Fig. 96. — Saint-Jean entrant dans le tombeau de Jésus-Christ [1].
Musée de Toulouse.

1. *Revue archéologique*, 1882, Pl. XIX (Paris, Leroux).

voir grandir dans l'art, ils l'étendirent doucement sur un lit. Quant à l'Enfant, il semble couché, comme jadis, dans une crèche, mais on s'aperçoit que cette crèche est un autel. C'est un autel à arcatures, comme il s'en est conservé plus d'un de l'époque romane ; au-dessus de l'Enfant une lampe est suspendue, et les rideaux du anctuaire s'entr'ouvrent. Pour la première fois, nous voyons ici, comme chez les docteurs, la crèche assimilée à l'autel, et l'Enfant représenté, au moment même de sa naissance, sous l'aspect d'une victime, — profond symbolisme qui se transmettra du XIIe siècle au XIIIe [1]. Combien cette sobre Nativité, avec sa grave signification, s'élève au-dessus de la composition pittoresque imaginée par les Orientaux ! Le génie de l'Occident est à peine éveillé, et déjà il en remontre à ses maîtres. Une plaque émaillée de 1181 nous offre une Nativité d'un sentiment absolument identique : c'est un des panneaux du retable de Klosterneubourg, en Autriche, œuvre d'un orfèvre français, Nicolas de Verdun. Les personnages sont disposés de la même manière, et, là aussi, un rideau ouvert laisse voir l'Enfant étendu sur un autel. Ces ressemblances font naître dans l'esprit une séduisante hypothèse. Le vitrail de Chartres, mis en place vers 1150, est l'œuvre des verriers de Saint-Denis [2] ; l'iconographie qu'ils apportèrent à Chartres est celle que Suger avait élaborée avec ses artistes [3]. D'autre part, Nicolas de Verdun nous apparaît comme l'héritier de l'orfèvre Godefroy de Claire, qui, nous le savons aujourd'hui, avait travaillé à Saint-Denis, sous la direction de Suger [4]. Il semble naturel de conclure que cette Nativité, si pénétrée de doctrine, a été créée sous les yeux de Suger et avec son concours. L'hypothèse peut surprendre, mais un prochain chapitre fera mieux comprendre quel puissant foyer d'art a été Saint-Denis au temps de l'abbé Suger.



Fig. 97. — Nativité.
Panneau d'un vitrail du XIIe siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

La scène du Baptême n'a pas été aussi profondément transformée par nos artistes que celle de la Nativité. Ils ont scrupuleusement respecté l'ordonnance imaginée par les Orientaux, mais ils en ont modifié un détail. Dans l'art oriental, les anges qui assistent au Baptême de Jésus-Christ ont les mains voilées ; parfois

1. Voir *L'art religieux du XIIIe siècle*, 5e édit., p. 188.
2. J'ai expliqué cela dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel, t. I, 2e partie, p. 786 et suiv.
3. Voir, plus loin, le chapitre V.
4. Voir ch. V, p. 155 et suiv.

c'est leur tunique elle-même qui enveloppe leurs mains tendues en avant dans un beau geste d'adoration qui semble venir des plus vieilles religions de l'Asie; parfois aussi, c'est une légère nappe qui les recouvre. On a pensé que cette nappe pure était destinée à essuyer le corps du Christ au sortir du Jourdain. Rien n'est moins certain, car il arrive que, près du trône de Dieu, les anges ont les mains voilées de la même manière [1]. C'est, dans l'art oriental, une des formes de l'adoration. Au siècle dernier, les moines artistes de la Grèce savaient encore fort bien qu'au moment du Baptême les anges ne se préparaient pas à essuyer le corps du Christ, mais voilaient leurs mains par respect. Le *Guide de la peinture* du Mont-Athos, dont la rédaction ne remonte qu'au XVIII[e] siècle, mais dont les formules sont très anciennes, dit expressément, en décrivant le Baptême : « Les anges respectueux voilent leurs mains sous leurs vêtements [2]. »



Fig. 98. — Baptême de Jésus-Christ. Panneau d'un vitrail du XII[e] siècle. Chartres. (D'après la Monographie de Lassus.)

Il se pourrait qu'en France les artistes, et même les clercs, peu familiers avec le cérémonial de l'Orient, n'aient pas compris ce que signifiaient ces voiles que les anges portaient sur leurs mains; peut-être imaginèrent-ils que c'étaient les vêtements du Christ. Ce qui est certain, c'est que, dans le panneau du vitrail de Chartres consacré au Baptême, on voit pour la première fois, vers 1150, un ange tenant une longue tunique qui est la tunique du Christ (fig. 98). Il semblait naturel de faire servir le Fils de Dieu par les Anges. L'innovation fit fortune; on la rencontre dans les manuscrits de la seconde partie du XII[e] siècle, par exemple dans la *Vie de Jésus-Christ*, enluminée aux approches de 1200, à Saint-Martial de Limoges [3].

Nous indiquerons en son lieu un autre changement qui s'introduisit dans l'iconographie du Baptême sous l'influence de la Liturgie. Ces retouches, en somme, sont légères. La Cène, au contraire, semble, à première vue, une création de nos artistes du XII[e] siècle. Dans quelle mesure ont-ils inventé, dans quelle mesure ont-ils imité? — Voilà le problème délicat qu'il faut essayer de résoudre.

La Cène imaginée par les Grecs porte encore l'empreinte de la civilisation païenne. La table demi-circulaire est en forme de sigma; Jésus et les apôtres sont

1. Colonne de Venise, Garucci, t. VI, Pl. 498.

2. J'ai rectifié la traduction de Didron, qui est inexacte. Le texte est : ἄγγελοι ἔχοντες ἁπλωμένας [τὰς χεῖρας] ὑποκάτω τῶν ἱματίων, les anges ayant les mains étendues sous leurs tuniques.

3. Comte de Bastard, *ouv. cit.*

étendus sur des lits à la manière antique; Jésus est à l'une des extrémités, Judas à l'autre; entre les deux se rangent les apôtres. On dirait qu'un triclinium de Pompéï sert de cadre au repas mystique. Telle nous apparaît la Cène dans une mosaïque du VIe siècle à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne. Le Christ semble parler et prononcer la terrible parole de l'Évangile de saint Mathieu : « L'un de vous me trahira ». Judas le regarde, les apôtres regardent Judas, mais nul ne fait un geste. Cette immobilité, cette sorte de stupeur des convives ne sont pas sans beauté; on y retrouve quelque chose du génie de la Grèce classique, qui toujours aima à voiler les sentiments trop violents. Mais un détail indique que nous sommes entrés dans un monde nouveau : pour toute nourriture, on aperçoit des poissons dans un plat sur la table. Pour les premiers siècles chrétiens, Jésus-Christ est l'ἰχθύς, le poisson mystique; c'est, on le sait, la lettre initiale des cinq mots Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτήρ[1], qui a donné ce mystérieux ἰχθύς. Le poisson qui figure, au lieu de l'agneau pascal, sur la table de la Cène de Ravenne, a donc, on n'en saurait douter, un sens symbolique : en l'offrant à ses apôtres, Jésus leur offre sa propre chair.

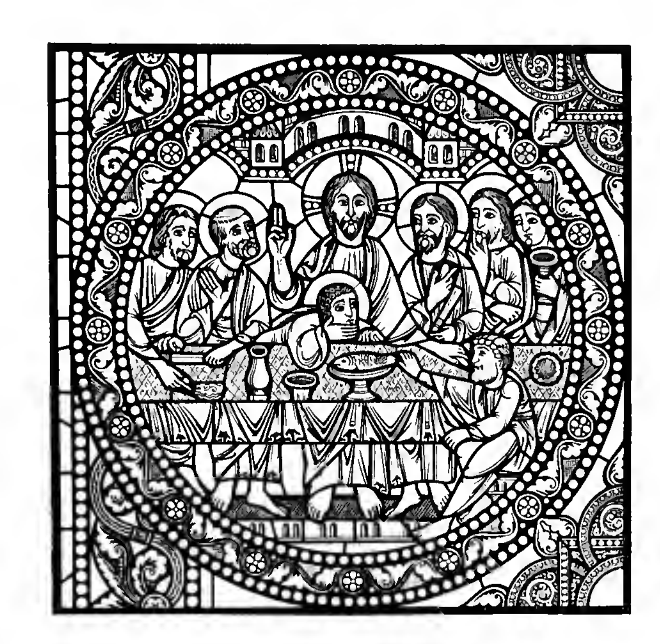


Fig. 99. — La Cène.
Panneau d'un vitrail du XIIe siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

A cette Cène du VIe siècle, opposons, sans transition, la Cène française du XIIe, telle que nous la montre un vitrail de Chartres (fig. 99). Tout y est nouveau. La table n'est plus en demi-cercle, c'est une sorte de tréteau étroit et long; les convives ne sont plus couchés, mais assis; Jésus n'est plus à l'une des extrémités de la table, mais au milieu; les apôtres sont placés à sa droite et à sa gauche et sont rangés par conséquent du même côté de la table; saint Jean, qu'on ne pouvait distinguer, se reconnaît maintenant à son attitude, car il est incliné, la tête près de la poitrine de son maître; Judas enfin s'aperçoit au premier coup d'œil, isolé, comme il l'est, et placé seul de l'autre côté de la table en face de Jésus-Christ. Voilà une composition qui n'a absolument rien de commun avec la précédente; un unique détail la rattache au passé : la présence du poisson sur la table.

Pourtant nous ne sommes pas ici en face d'une création complète, mais d'une adaptation : chacun des traits que nous venons de noter se rencontre dans l'art antérieur, mais nulle part on ne les trouve tous réunis.

La Cène, en effet, que les Syriens avaient acceptée telle que les Grecs l'avaient

1. Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur.

créée, prit petit à petit, en Orient, des aspects nouveaux[1]. Tout en conservant la table en demi-cercle, les Orientaux avaient de bonne heure représenté Jésus-Christ, non pas couché à une des extrémités, mais assis au milieu : c'est ce que prouve une miniature du fameux manuscrit de Cambridge, très ancienne copie faite en Occident d'un manuscrit oriental[2].

L'Orient resta très attaché à la forme demi-circulaire de la table; pourtant il n'ignora pas non plus la longue table rectangulaire, dont les apôtres n'occupent qu'un seul côté. Une des mosaïques de Saint-Marc de Venise, qui date du XIe siècle, œuvre purement orientale, nous montre la table de la Cène sous cet aspect[3]; mais, fidèle aux plus vieilles traditions, l'artiste a placé le Christ non pas au milieu, mais assis à l'un des bouts; saint Jean incliné a la tête sur son sein.

D'ordinaire, les Orientaux placent Judas à l'extrémité des apôtres, mais il leur arrive aussi de l'isoler, d'attirer sur lui les regards en l'asseyant seul en face de la table demi-circulaire, comme nous le prouve un très ancien Évangile enluminé en Orient[4].

Ainsi, les traits singuliers qui nous ont frappés dans le vitrail de Chartres se rencontrent déjà en Orient, mais ils y sont épars; jamais nous ne les trouvons rassemblés dans une œuvre unique. En les fondant en un tout bien ordonné, l'Occident a créé une composition nouvelle.

Mais il y a, dans le vitrail de Chartres, un détail profondément original, qui est comme la marque des artistes occidentaux : ils ont établi entre le Christ et Judas une relation inconnue à leurs modèles. L'art oriental, en effet, ne s'est attaché qu'au texte de saint Mathieu. Il a traduit d'abord la première phrase du Christ : « L'un de vous me trahira »; c'est la mosaïque de Ravenne. Plus tard, il a traduit la seconde : « C'est celui qui a mis la main au plat avec moi ». L'art byzantin a fréquemment représenté Judas tendant la main vers le plat; mais l'Orient s'en est tenu là.

L'Occident jugea cette image insuffisante, et il compléta le texte de saint Mathieu par le texte de saint Jean[5]. Voici le passage qui inspira nos artistes : « Ayant ainsi parlé, Jésus fut troublé dans son esprit, et il dit : « En vérité, en vérité, je vous le dis, un de vous me trahira. » Les disciples se regardaient les uns les autres, ne sachant de qui il parlait. Un des disciples, celui que Jésus aimait, était couché sur le sein de Jésus, Simon Pierre lui fit signe de demander qui était

1. Voir sur ce sujet, Millet, *ouv. cit.*, p. 286 et suiv.

2. Garucci, t. III, Pl. 141 (2).

3. La longue table en forme de tréteau se voit dans une fresque de l'église de Qaranley-Klissé en Cappadoce. Jésus est assis à l'extrémité.

4. *Petropol.*, 21, Millet, *ouv. cit.*, fig. 275. Le manuscrit est antérieur à l'époque des Iconoclastes.

5. L'Orient a cependant emprunté à l'Évangile de saint Jean l'attitude de saint Jean couché sur la poitrine de Jésus-Christ.

celui dont parlait Jésus. Et ce disciple s'étant penché sur la poitrine de Jésus lui dit : « Seigneur, qui est-ce ? » Jésus répondit : « C'est celui à qui je donnerai le morceau trempé. » Et, ayant trempé le morceau, il le donna à Judas Iscariote, fils de Simon[1]. »

L'Orient ne représenta jamais cet épisode. Le jugea-t-il trop familier ? pensa-t-il qu'il troublerait l'harmonie des lignes ? Nous ne savons. Les artistes de l'Occident, au contraire, traduisirent à la lettre le passage de saint Jean. Dans le vitrail de Chartres, Judas, placé en avant de la table, porte la main au plat, comme le veut saint Mathieu, mais, en même temps, il reçoit, conformément au texte de saint Jean, la bouchée que lui tend Jésus. L'artiste a si exactement interprété l'original, qu'il a représenté saint Jean mettant sa main devant son visage pour ne pas être entendu des autres apôtres, au moment où il demande le nom du traître. Ainsi la composition se complique, mais elle acquiert une signification dogmatique qu'elle n'avait pas en Orient. Cette communion de Judas, c'est, pour le chrétien, l'effrayante image de la communion sacrilège.

Dans l'art français du XIIe siècle, c'est fort souvent sous cet aspect que la Cène apparaît. Les miniatures, les peintures murales, les bas-reliefs qui reproduisent la disposition du vitrail de Chartres ne sont pas rares : qu'il me suffise de citer un chapiteau du cloître de la Daurade, aujourd'hui au Musée de Toulouse, une fresque



Cl. Revue Art ancien et moderne.

Fig. 100. — La Cène.
Frise de Notre-Dame de Beaucaire.

1. Jean, XIII, 21-26.

de Vic (Indre), une miniature d'un Missel du XIIe siècle de la Bibliothèque Nationale [1].

Mais il arriva que certains sculpteurs furent choqués par cette figure de Judas isolée en avant de la table; ils trouvaient sans doute, et non sans raison, qu'elle nuisait à l'équilibre de la composition en coupant la belle ligne horizontale de la table. Aussi firent-ils asseoir Judas parmi les apôtres, à droite ou à gauche du Christ. Mais ils n'en continuèrent pas moins à représenter la communion de Judas : Jésus lui tend la bouchée par-dessus la tête de saint Jean qui s'incline sur le sein de son maître. Telle fut la formule adoptée par l'école provençale. La Cène est ainsi représentée au portail central de Saint-Gilles, où le bas-relief, tout mutilé qu'il est, conserve une noblesse classique. On la retrouve pareille, avec moins de finesse nerveuse, dans la frise de Beaucaire (fig. 100), sur un des piliers du cloître Saint-Trophime d'Arles, au linteau du portail de Champagne (Ardèche), et de l'église de Vizille (Isère). Du côté du Nord, la formule provençale de la Cène pénétra jusque dans le département de l'Ain, où on la reconnaît au portail de l'église de Vandeins. Mais on la retrouve beaucoup plus loin. La Cène de la cathédrale de Modène est exactement conçue comme celles de Beaucaire et de Saint-Gilles, — particularité fort importante, car elle prouve clairement que les sculpteurs provençaux ont apporté leur art et leur iconographie dans l'Italie du Nord.

Telle fut la liberté de nos artistes en face de la tradition orientale. Les deux façons dont ils représentent la Cène (avec plus d'une petite variante de détail) leur appartiennent en propre; là, ils n'ont pas seulement retouché, ils ont créé [2].

D'autres épisodes de la vie de Jésus-Christ témoignent d'une non moins grande originalité. La Descente aux Limbes est, nous l'avons vu, une scène imaginée par les Orientaux. L'art occidental reçut le thème, mais il ne tarda pas à le transformer. Qu'on étudie, par exemple, une miniature française de la fin du XIIe siècle, provenant de Saint-Martial de Limoges [3] : on y verra Jésus-Christ, couronné comme un triomphateur, perçant de sa croix à longue hampe Satan étendu à ses pieds (fig. 101). Jusqu'ici rien ne diffère beaucoup de ce que nous connaissons : mais voici où l'art français se sépare de l'art byzantin. Près du Christ, une énorme gueule de monstre

1. B. N., latin 12054, f° 79, et Manuscrit de Perpignan, *Congrès archéologique de Carcassonne et Perpignan*, 1906. On peut ajouter à cette liste un chapiteau du Portail royal de Chartres, et les tympans de Bellenaves (Allier), de Jonzy (Saône-et-Loire), de Saint-Bénigne, au Musée de Dijon.

2. Un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) nous montre une troisième façon de concevoir la Cène, qui est demeurée une rareté dans l'art monumental. Jésus bénit le pain et le distribue à ses apôtres ; chaque pain est rond et timbré d'une croix, comme une sorte d'hostie. L'artiste a donc voulu représenter non plus la trahison de Judas, mais l'institution de l'eucharistie d'après saint Mathieu. Une ancienne miniature a pu lui suggérer cette composition qui remonte très haut, puisque le manuscrit de Cambrigde, qui reproduit un prototype oriental, représente déjà cette institution de l'eucharistie. Dans le manuscrit de Cambridge, comme sur le chapiteau de Saint-Nectaire, chaque apôtre a un pain dans la main. Dans l'*Histoire de Jésus-Christ* de Saint-Martial de Limoges publiée par le comte de Bastard, la trahison de Judas se combine avec l'institution de l'eucharistie.

3. *Histoire de Jésus-Christ en figures*, publiée par le comte de Bastard.

s'entr'ouvre pour livrer passage aux saints de l'Ancienne Loi, et ces saints, au lieu d'être vêtus, comme les représentent les artistes byzantins, sont nus, comme ils vont l'être dans la vie éternelle. Adam, que Jésus prend par la main, semble revêtu d'une innocence nouvelle : racheté par le sang du Christ, il redevient ce qu'il était avant la faute. Voilà certes une conception toute nouvelle, moins noblement grecque sans doute, mais plus riche de doctrine. Car la gueule de monstre elle-même, cette terrible mâchoire du sépulcre, qui s'ouvre à la voix du Christ pour rendre sa proie, c'est, comme nous l'avons expliqué ailleurs, la gueule de Léviathan dont parle le livre de Job[1] : nous reconnaissons ici les commentaires des docteurs et l'enseignement de l'École[2].

Dans la Descente aux Limbes, c'est l'enseignement théologique qui a transformé le modèle oriental, dans l'Annonce aux bergers, c'est le sentiment de la vie.

Assurément la scène, telle que la conçoivent nos artistes, n'est la plupart du temps qu'une imitation des anciens originaux, puisqu'on trouve dans les manuscrits grecs du XIe et du XIIe siècle, évangiles et psautiers, presque tous les traits qui nous frappent dans l'œuvre de nos artistes.

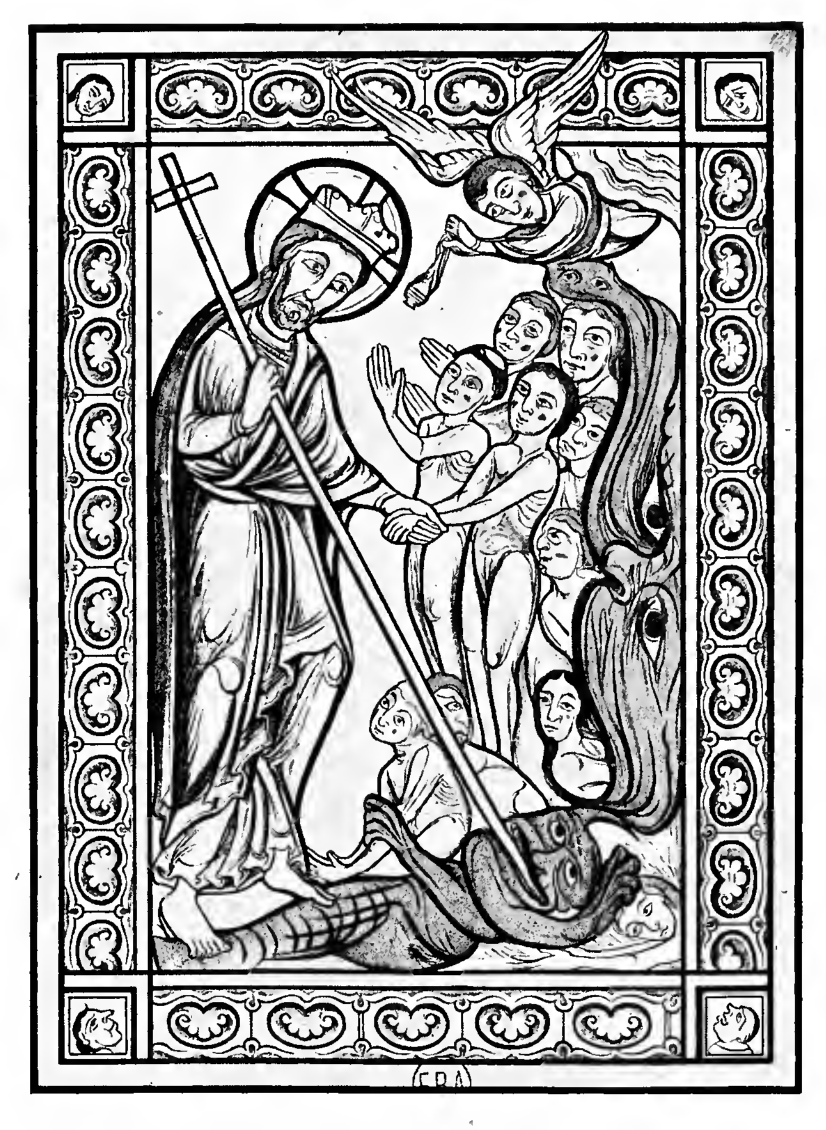


Fig. 101. — Descente aux Limbes.
Miniature provenant de Saint-Martial de Limoges[3].

Nous sommes surpris, par exemple, quand nous remarquons que, dans certaines œuvres du XIIe siècle, l'ange parle à deux bergers et dans d'autres à trois[4], et nous

1. *L'art religieux du XIIIe siècle*, 5e édit., p. 384, 385.

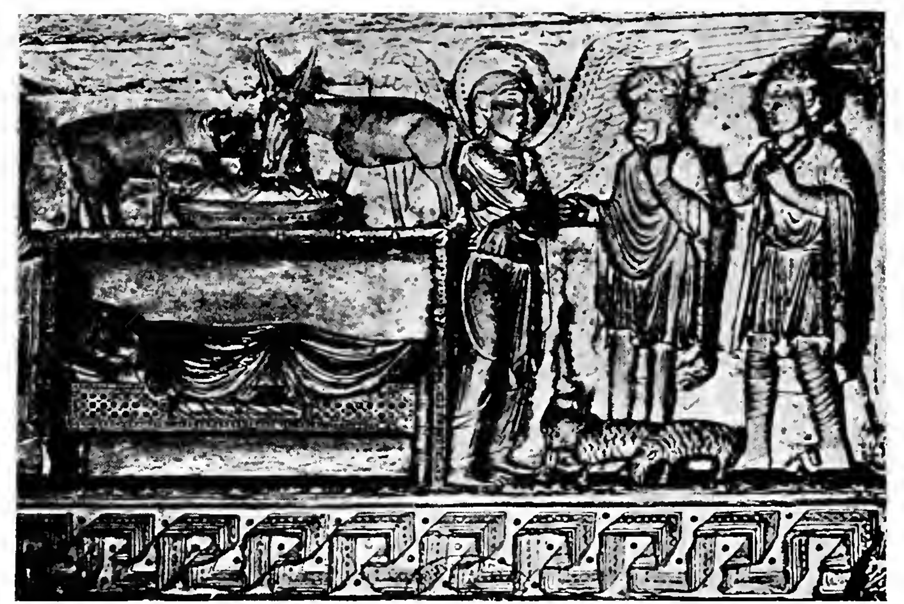
2. Il se pourrait que la gueule de Léviathan eût apparu en Angleterre avant d'apparaître en France. Dans un manuscrit anglais du commencement du XIe siècle, elle symbolise déjà l'Enfer (reproduit dans *Palæographical Society*, t. III, Pl. LX). Elle apparaît, au XIIe siècle, dans un bas-relief du vestiaire des chanoines de Bristol et parmi les bas-reliefs extérieurs de la cathédrale de Lincoln ; ces bas-reliefs représentent la Descente aux Limbes.

3. Comte de Bastard, *Histoire de Jésus-Christ en figures*, Pl. XXI (Paris, Impr. Nat.).

4. Il y a deux bergers au chapiteau de Moissac, au portail de La Charité-sur-Loire et au portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. Il y en a trois au portail et au vitrail occidental de Chartres, trois également dans l'*Histoire de Jésus-Christ en figures* publiée par le comte de Bastard.

sommes tentés d'attribuer ces variantes à l'initiative de l'artiste. Mais il n'en est rien, car les modèles byzantins lui montraient tantôt deux, tantôt trois bergers[1]. Il y avait en Orient une double tradition, et jamais le nombre des bergers n'y fut strictement fixé comme celui des Mages : suivant le modèle qu'ils avaient sous les yeux nos artistes se conformaient tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces traditions.

Quand les bergers sont au nombre de deux, les Grecs ont l'habitude de représenter un jeune homme et un vieillard. Le vieillard, avec son manteau en poil de chèvre tombant sur ses jambes nues, a je ne sais quel aspect classique et fait penser au porcher Eumée. Ces particularités se retrouvent parfois chez nous. Au portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, nous reconnaissons le jeune et le vieux berger de la tradition, et nous remarquons que le vieillard porte un manteau en poil de chèvre, mais transformé par l'artiste et qui n'éveille plus l'idée de la Grèce antique.



Phot. Lefèvre-Pontalis.

Fig. 102. — Nativité. Annonce aux bergers. Linteau du portail (bas-côté nord) de La Charité-sur-Loire [2].

Au vieux portail de Chartres, on voit trois bergers, et l'un d'eux s'avance en jouant d'une sorte de syrinx. Dans une des miniatures de la *Vie de Jésus-Christ*, provenant de Saint-Martial de Limoges, un des trois bergers joue de la flûte. Avons-nous enfin ici une invention de nos artistes ? Pas davantage. On ne saurait douter aujourd'hui que l'idée de représenter un berger musicien ne vienne de l'Orient[3], car, dès le x[e] siècle, on rencontre le joueur de flûte dans les églises souterraines de la Cappadoce ; on le voyait, sans aucun doute, dans des œuvres fort antérieures. En Orient, les sermons et la liturgie firent de bonne heure allusion à la musique des bergers ; en cette nuit sacrée, leur humble chalumeau s'associe au chant céleste des anges. Ce n'est pas d'hier, on le voit, que datent les noëls des bergers. De copie en copie, le berger musicien passa dans les Évangiles grecs du xi[e] siècle ; on le remarque, par exemple, dans

1. Il y a deux bergers dans l'*Évangile* grec 74 de la Bibliothèque Nationale ; il y en a trois dans l'*Évangile* grec 1156 de la Vaticane.

2. *Congrès archéologique de Moulins*, 1913, p. 394 (Paris, Picard).

3. C'est ce qu'a établi M. Millet, *ouv. cit.*, p. 114 et suiv.

l'*Évangile* de la Laurentienne [1]. C'est à quelques-uns de ces manuscrits grecs que nos artistes l'empruntèrent. Il y a parfois, entre les miniatures de ces manuscrits et nos œuvres sculptées, de frappantes ressemblances. Dans l'*Évangile* grec de la Bibliothèque Nationale, l'ange ne parle plus du haut de la montagne ou du haut du ciel : il est debout dans la plaine, en face des deux bergers; le vieillard appuyé sur son bâton est en tête, le jeune homme vient derrière lui, sa petite flûte à la main [2]. Telle est exactement l'Annonce aux bergers du portail de La Charité-sur-Loire : le bel ange, ses grandes ailes encore frissonnantes, vient de poser les pieds sur la terre; tourné du côté des bergers, il parle au vieillard qui l'écoute pensif [3], et derrière lui le jeune homme s'avance en tenant sa flûte (fig. 102). Il est bien évident que l'artiste a imité, mais il a imité avec une ampleur, une plénitude qui élève son œuvre fort au-dessus de ces grêles miniatures byzantines, où les hommes ont souvent l'air d'avoir non des membres, mais des antennes. L'œuvre a déjà un doux parfum de rusticité : ce vieillard avec son capuchon et ses hautes guêtres, ce jeune homme avec ses bandes serrées autour des jambes, ce sont les paysans de la vieille France, s'en allant à la messe de minuit.



Phot. Giraudon.

Fig. 103. — L'Annonce aux bergers. Musée du Louvre.

Le canevas a donc été fourni à nos imagiers par l'Orient; souvent ils y sont demeurés fidèles, mais parfois aussi ils l'ont transformé si profondément qu'on ne le reconnaît plus. Voici, par exemple, l'Annonce aux bergers de Notre-Dame-de-la Coudre, à Parthenay, maintenant au Louvre (fig. 103). Il est impossible de renouveler plus complètement un sujet. L'ange, aujourd'hui presque détruit, apparaît dans le ciel; c'est un ange de lumière, une éblouissante vision, car un des bergers met sa main au-dessus de ses yeux pour en soutenir l'éclat. L'autre berger, en présence du miracle, saisit sa barbe et réfléchit. La jeune bergère, qui tondait un mouton, ferme ses ciseaux et écoute la parole de l'ange qu'elle ne voit pas. Quelle fraîcheur et

1. Millet, *ouv. cit.*, fig. 78.

2. B. N., grec 74, Omont, *Fac-similés*, Pl. XCVII.

3. Le bâton qu'il avait à la main a laissé quelques traces.

quelle poésie dans cette œuvre naïve qui nous émeut cent fois plus que les œuvres savantes! Nous voilà loin de l'art byzantin. Tous les détails sont empruntés à la réalité la plus proche ; un des paysans, berger des prairies marécageuses de l'Ouest, est monté sur de petites échasses. Les gestes ont cette vérité qui va au cœur, et qui fait que le spectateur est soudain conquis. Mais il y a quelque chose de plus admirable que la vérité : c'est la poésie — la poésie de cette lumière qu'on ne voit pas et qui pourtant semble tomber d'en haut sur les humbles bergers et leur baigner le front, image des célestes destinées de l'homme.

De pareils artistes pouvaient bien chercher leur inspiration dans des miniatures, mais ils étaient tout autre chose que des copistes. Sans doute, quand il s'agit de la vie de Jésus-Christ elle-même, ils restent plus près de leurs modèles, et respectent davantage ces ordonnances consacrées par les siècles; pourtant, il est peu de scènes évangéliques avec lesquelles ils ne prennent quelque liberté. Dans le chapitre précédent, nous avons passé en revue les œuvres où ils imitent fidèlement leurs maîtres; nous pourrions en citer plus d'une où ils les corrigent.

Parfois ils simplifient leurs originaux. En Orient, l'Annonciation est toujours restée chargée de détails : la Vierge a derrière elle un décor d'architecture ; elle tient à la main un peloton de fil, tandis que l'ange porte le long bâton des hérauts antiques. Dans l'art français du XIIe siècle, ces particularités disparaissent peu à peu. Au vitrail de Chartres, l'ange porte encore le sceptre, et la Vierge debout a derrière elle le siège d'où elle vient de se lever; mais au portail occidental de Chartres, le sceptre de l'ange a disparu, et la Vierge n'a plus de siège derrière elle ; seul, un livre qu'elle vient de laisser tomber attire un instant le regard. Bientôt aucun détail ne détournera plus l'attention du mystère qui s'accomplit. Ainsi se préparent les graves Annonciations de nos portails du XIIIe siècle, où plus rien ne rappelle ce qui passe, où nous nous sentons en dehors du temps.

D'autres fois, nos artistes, hésitant entre deux formules, en imaginent une troisième. Dans la scène de la Visitation conçue par les villes hellénistiques, les deux femmes, nous l'avons vu, restent debout en face l'une de l'autre; à Jérusalem, au contraire, et chez les Syriens, elles s'embrassent en s'étreignant. La première attitude sembla un peu froide à certains de nos artistes, la seconde leur parut manquer de réserve. Ils placèrent donc les deux femmes l'une en face de l'autre, mais les réunirent par une étreinte de la main[1] (fig. 104), ou bien ils les représentèrent, comme à Notre-Dame de Paris, tendant les bras l'une vers l'autre. Ce ne sont que des nuances, mais, en présence d'originaux où tout était si strictement fixé, savoir imaginer une nuance nouvelle, c'était presque créer.

Il arrive quelquefois que les artistes français prennent avec leurs modèles des

1. Portail méridional de Chartres à la façade occidentale ; portail de la Charité-sur-Loire.

libertés devant lesquelles les artistes orientaux eussent reculé. Dans la scène de la Transfiguration, les Byzantins n'avaient jamais eu l'idée de placer les deux prophètes à la gauche de Jésus-Christ et les trois apôtres à sa droite. C'est pourtant ce qu'ont fait nos artistes : la savante architecture de la composition se trouve d'un seul coup détruite. Un chapiteau du cloître de Moissac nous montre cette disposition hardie. Pourtant l'artiste avait sous les yeux, nous n'en saurions douter, une miniature byzantine, car il a représenté sur l'autre face du chapiteau les trois apôtres redescendant de la montagne sous la conduite de Jésus-Christ, qui se retourne pour leur adresser la parole, — épisode qui figure presque toujours dans les Évangiles grecs illustrés. Le sculpteur de Moissac en a donc usé fort librement avec son modèle. La Transfiguration a été conçue avec la même liberté sur un chapiteau du cloître de la Daurade au Musée de Toulouse, et sur un chapiteau de Saint-Nectaire. A Saint-Nectaire, sans une inscription, nous ne pourrions pas reconnaître la scène [1].



Phot. Lefevre-Pontalis.

Fig. 104. — Annonciation. Visitation.
Linteau du portail (bas-côté nord) de La Charité-sur-Loire [2]

Est-il nécessaire de rappeler avec quelle liberté les artistes rajeunissent les costumes des personnages qui n'ont pas un caractère sacré ? Dans cette même suite de chapiteaux de Saint-Nectaire, l'un d'eux nous représente les soldats qui s'emparent du Christ avec la cotte de maille et le heaume du XII[e] siècle. La *Vie de Jésus-Christ* enluminée à Saint-Martial de Limoges nous montre les mêmes costumes militaires.

Il résulte des exemples que nous venons de donner que l'art français du XII[e] siècle ne fut pas une copie servile de l'art oriental, et que bien souvent au génie de la Grèce et au génie de l'Orient s'ajouta le génie de l'Occident. De là le puissant intérêt qu'offre alors l'œuvre la plus modeste consacrée à l'Évangile :

1. A Saint-Nectaire, comme à Toulouse, les trois tentes que saint Pierre veut dresser, les *tria tabernacula*, sont représentées par trois églises. Chose curieuse, le manuscrit copte de la Bibliothèque Nationale (copte 13, f° 48) représente la même particularité, bien que la Transfiguration soit conçue tout autrement. L'artiste de Saint-Nectaire avait donc sous les yeux une miniature de ce type, à laquelle il semble n'avoir pris que ce détail. Rappelons qu'on avait élevé sur le Thabor, en souvenir de la Transfiguration et des *tria tabernacula*, trois églises ; Adamanus, dans Geier, *Itinera hierosolym.*, p. 275.

2. *Congrès archéologique de Moulins*, 1913, p. 392 (Paris, Picard).

le contemplateur croit y percevoir la rumeur des siècles, la voix de la chrétienté tout entière.

Mais ce que nous venons de dire pourrait sembler insuffisant. Les chapitres suivants vont nous montrer la France enrichissant par la liturgie, par le drame liturgique, par le génie de ses docteurs, l'iconographie orientale.

CHAPITRE IV

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE
LA LITURGIE ET LE DRAME LITURGIQUE

I. Difficulté de cette étude. — L'art et la liturgie. — Les cierges de la Chandeleur dans la Présentation au Temple. — Le Baptême de Jésus-Christ et la liturgie du Baptême. — II. Le drame liturgique. — Le Drame du matin de Pâques et l'iconographie nouvelle de la Résurrection. — Apparition du sarcophage. — Les Saintes Femmes achetant des parfums. — Madeleine s'évanouissant sur le tombeau. — Le Drame des pèlerins d'Emmaüs. — Le costume du Christ et des pèlerins. — III. Le Drame liturgique de Noël. — Iconographie nouvelle de l'Adoration des Mages. — La procession des prophètes. — On la retrouve en France a la façade de Notre-Dame-la-Grande a Poitiers. — En Italie, a Crémone, a Ferrare, a Vérone. — Moïse représenté avec des cornes sur le front. — Aaron en costume d'évêque. — IV. Le Drame des Vierges sages et des Vierges folles. — Les Vierges sages et les Vierges folles dans l'art.

I

Nous allons voir d'abord comment la liturgie et le drame liturgique ont enrichi l'iconographie traditionnelle.

Un pareil sujet veut être traité avec circonspection ; on risque, en effet, si on n'y prend garde, d'attribuer à une influence liturgique telle particularité qui s'explique beaucoup plus simplement par l'imitation d'un original oriental. On pourrait croire, par exemple, que la procession du dimanche des Rameaux a déterminé nos sculpteurs romans à mettre des palmes aux mains des apôtres qui marchent derrière le Christ dans la scène de l'entrée à Jérusalem [1]. Le matin de la fête des Rameaux, en effet, les chanoines, portant des palmes, marchaient derrière la croix, comme les apôtres derrière le Christ. L'hypothèse est séduisante, mais on hésitera à y recourir, quand

1. Bas-relief de la façade de Saint-Gilles ; apôtres de Saint-Guilhem-du-Désert ; portail de Pompierre (Vosges) ; *Vie de Jésus-Christ en figures*, provenant de Saint-Martial de Limoges.

on saura que, dès le VI[e] siècle, les Orientaux avaient déjà représenté le Christ et les apôtres entrant à Jérusalem en portant des palmes. C'est ce que nous montre un ivoire de la Bibliothèque Nationale, probablement d'origine alexandrine, mais où les influences syriennes se mêlent aux traditions hellénistiques[1]. L'exemple est isolé aujourd'hui, mais il est le témoin d'une antique tradition, qui se retrouve, au X[e] siècle, dans un manuscrit anglo-saxon célèbre, le *Benedictional* de saint Aethelwold[2], et, au XI[e], dans l'*Évangéliaire* de saint Bernward, au dôme d'Hildesheim[3]. Ainsi, la présence des palmes aux mains des apôtres s'explique tout naturellement par l'imitation des modèles de l'Orient.

La prudence n'est pas moins nécessaire quand on attribue une nouveauté de l'iconographie à l'influence du drame liturgique. Lorsqu'on voit, par exemple, dans le vitrail de Chartres ou au portail Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, Hérode, inquiet des paroles des Mages, consultant ses scribes, et leur demandant de chercher dans la Bible les prophéties relatives au Messie, — on est tenté de croire que l'artiste s'inspire du drame liturgique ; car il est rare que dans les petits drames consacrés aux Mages, qui se jouaient dans les églises, cet épisode fasse défaut. Mais, si l'on se souvient que, dans les Évangiles byzantins illustrés du XI[e] siècle, cette scène figure, on pensera qu'il devient inutile d'invoquer le drame.

Ces exemples font sentir ce qu'il y a de délicat dans une étude de ce genre. On risque de se tromper ; il n'en est pas moins vrai que, dans plusieurs cas, on peut arriver à la certitude, ou à une vraisemblance qui en approche.

Examinons la Présentation au Temple. La scène resta toujours conforme aux modèles orientaux. Ces modèles sont de deux sortes : dans les uns, la Vierge tient l'Enfant et le présente au vieillard Siméon, qui tend vers lui ses mains voilées[4] ; dans les autres, Siméon a déjà reçu l'Enfant et le tient dans ses bras[5]. Dans l'un comme dans l'autre type, saint Joseph portant les colombes est presque toujours debout derrière la Vierge, tandis que la prophétesse Anne se tient derrière Siméon ; un autel marque parfois le centre de la composition.

Le moyen âge reproduisit tantôt l'un, tantôt l'autre de ces deux modèles. Mais, vers le milieu du XII[e] siècle, dans le vitrail de Chartres consacré à l'Enfance de Jésus-Christ, on vit apparaître une particularité dont l'art oriental ne nous offre

1. Ivoire de Saint-Lupicin. L'ivoire est hellénistique, et pourtant le Christ, sous l'influence de la Syrie, est représenté assis sur sa monture.

2. G. F. Warner et Austin Wilson, *The Benedictional of saint Æthelwold reproduced in fac-simile*, Oxford, 1910, in-4°.

3. G. Schrader, F. Koch et S. Beissel, *Des hlg. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim*, Hildesheim, 1891, in-4°.

4. *Ménologe* du Vatican ; église de Qeledjar-Klissé en Cappadoce ; B. N., grec 74, Omont, Pl. 97 ; Laurent., VI, 23 ; Harley, 1810.

5. Église de Qaterdji-Djami en Cappadoce ; Vindob., 154, f° 143.

aucun exemple : derrière la Vierge présentant l'Enfant au vieillard Siméon, deux suivantes portent des cierges allumés (fig. 105). D'où vient cet attribut nouveau ? Le doute, ici, n'est pas possible. L'artiste a voulu commémorer la procession de la Chandeleur, qui se célébrait le 2 février, le jour de la fête de la Présentation au Temple. Honorius d'Autun, dont les œuvres ne sont antérieures que de quelques années à notre vitrail, nous parle de cette procession où chaque fidèle devait porter un cierge allumé. La cérémonie, nous apprend-il, a une haute signification symbolique, car les cierges que nous portons représentent Jésus-Christ lui-même : leur cire est son humanité, leur lumière sa divinité [1]. Telle est la cérémonie que l'artiste



Fig. 105. — Présentation au Temple.
Fragment d'un vitrail du XIIe siècle. Chartres.
(D'après la Monographie de Lassus.)

de Chartres a voulu commémorer, et il a fait commencer la procession de la Chandeleur au temps même de la Vierge. Le grand art du XIIIe siècle ne dédaigna pas cette innovation du XIIe, car on voit la suivante portant le cierge au petit portail méridional de la cathédrale de Rouen, dont le tympan est consacré à la Présentation au Temple.

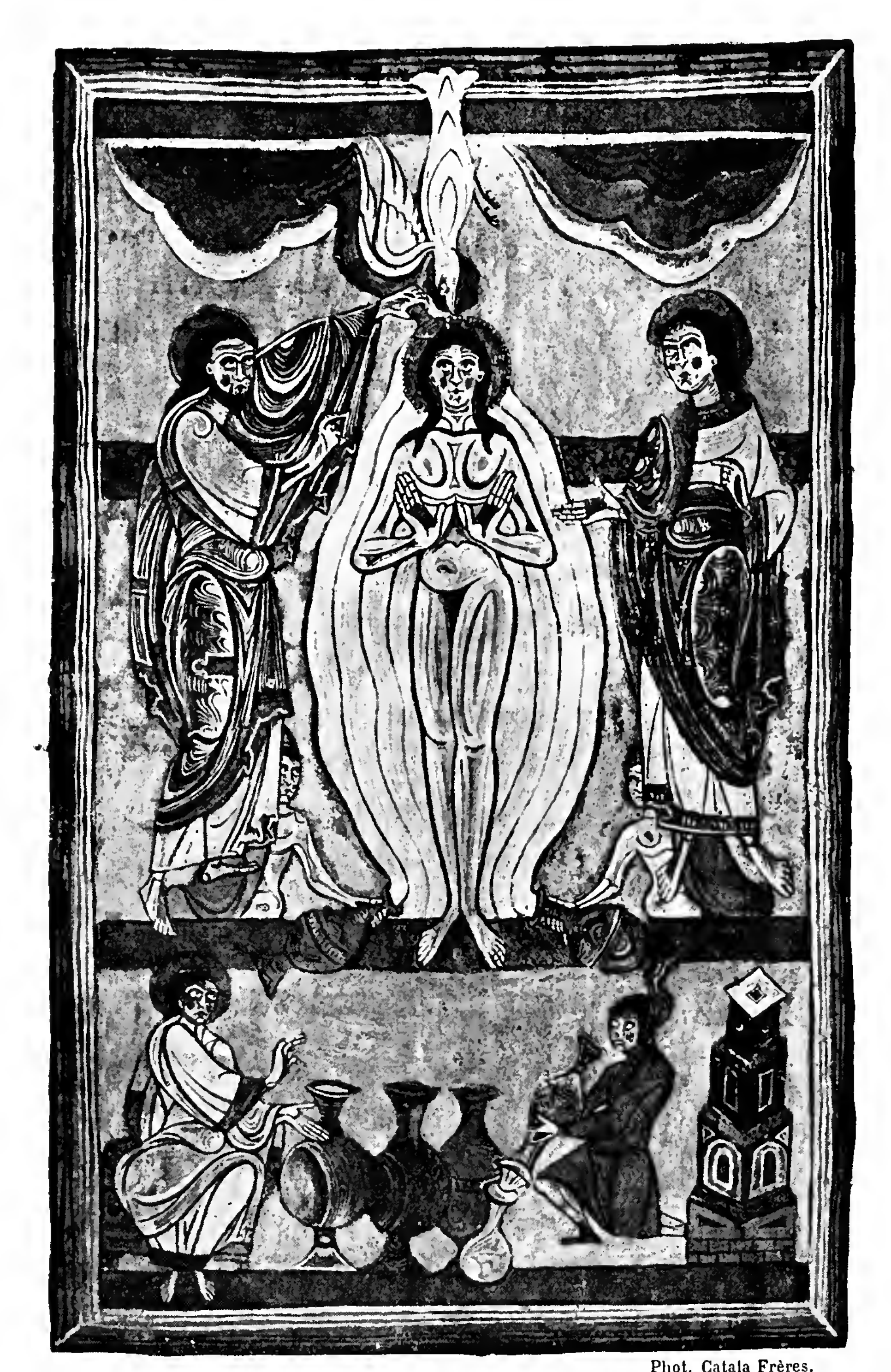
Nous apercevons clairement ici l'influence de la liturgie. Cette influence n'est pas moins visible dans certaines représentations du Baptême de Jésus-Christ. Quand on étudie, au portail de gauche de la cathédrale de Sens [2], les charmantes figurines du XIIe siècle qui racontent dans les voussures l'histoire de saint Jean-Baptiste [3], on

1. Honorius d'Autun, *Gemma animæ*, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 649.

2. Façade occidentale.

3. Presque toutes ces figurines ont été décapitées.

remarque, parmi ces groupes, un Baptême du Christ d'un aspect insolite. Jésus n'est pas, comme d'ordinaire, plongé dans le fleuve : saint Jean le baptise en versant simplement l'eau d'un vase sur sa tête. Voilà une curieuse innovation, et vainement chercherait-on quelque chose de pareil dans les siècles qui précèdent ; nulle part, on ne verrait saint Jean baptisant Jésus-Christ *par infusion*, comme disent les liturgistes[1]. En revanche, le XII[e] siècle nous offre quelques exemples de cette singularité. Saint Jean verse l'eau d'une petite fiole sur la tête du Christ dans un Lectionnaire de Limoges, qui semble être de la première partie du XII[e] siècle[2] (fig. 106). En 1181, Nicolas de Verdun représenta de la même manière le Baptême du Christ dans un des émaux de Klosterneubourg. Dans ces deux exemples, le Christ apparaît plongé dans le fleuve, de sorte que le Baptême a lieu à la fois par immersion et par infusion.



Phot. Catala Frères.

Fig. 106. — Baptême de Jésus-Christ. Miracle de Cana. Bibl. Nat., latin 9438.

Pendant les premiers siècles, on le sait, le catéchumène était plongé tout entier dans la piscine du baptistère ; on ne baptisait alors que les adultes. Plus tard, l'usage s'établit de baptiser les enfants peu de jours après leur naissance, et les fonts remplacèrent la piscine. Au XII[e] siècle, dans

1. Dans la mosaïque du baptistère des Orthodoxes, à Ravenne, œuvre du V[e] siècle, saint Jean verse sur la tête du Christ l'eau contenue dans une écuelle. Ce serait là un exemple unique, mais, comme l'a montré Strzygowski, cette écuelle a été ajoutée lors d'une restauration qui a beaucoup modifié le caractère de cette mosaïque ; *Iconogr. der Taufe Christi*, p. 10.

2. B. N., latin 9438, f° 24.

certaines régions de l'Europe chrétienne, l'enfant était encore plongé tout entier dans les fonts baptismaux : il en était ainsi dans l'Allemagne du Sud, comme le prouve une miniature de l'école de Salzbourg[1]. A quelle époque le baptême par infusion commença-t-il à remplacer le baptême par immersion ? A cette question aucun liturgiste ne donne de réponse précise[2]. D'un passage de saint Bonaventure il résulte qu'au XIII[e] siècle le baptême par infusion était déjà usité dans plusieurs pays de la chrétienté, notamment en France[3]. Depuis combien de temps ? Il ne le dit pas ; mais on peut affirmer, je crois, que chez nous cette pratique était déjà ancienne et remontait au moins au XII[e] siècle, comme le prouvent les œuvres d'art que nous venons de citer. Car il est bien évident que, si les artistes ont représenté saint Jean baptisant le Christ en répandant sur sa tête l'eau d'un vase, c'est que cette forme du baptême leur était devenue familière. L'art n'a pas devancé la liturgie, il n'a pu que la suivre.

Ces innovations iconographiques dues à la liturgie ne sont pas, en elles-mêmes, très considérables, mais elles prouvent que l'art n'était pas alors une sorte de langue morte : il vivait de la vie de l'Église.

On le sent bien mieux encore quand on étudie les drames liturgiques qui se jouaient dans le sanctuaire les jours de grande fête. L'art, nous allons le voir, s'en inspirait et s'y enrichissait de motifs tout nouveaux.

II

Le drame liturgique ne fut à ses origines qu'une des formes de la liturgie. Le culte chrétien est d'essence dramatique. La messe reproduit, sous des formes voilées, le sacrifice du Calvaire. Dans le rite antique de l'église de Lyon, le prêtre, après l'élévation, restait un instant les deux bras étendus et apparaissait comme l'image même du Christ sur la croix. Les parties les plus anciennes de la messe sont un dialogue plein de grandeur entre le célébrant et le peuple. Le dimanche des Rameaux, la Passion était lue par plusieurs récitants, et à la voix grave du Christ répondait la voix aiguë des Juifs. Pendant la semaine sainte, à l'office des Ténèbres, on éteignait les uns après les autres les cierges de la herse, et l'abandon du Christ devenait ainsi sensible aux yeux et au cœur. Quand il ne restait plus qu'un cierge allumé, il était caché sous l'autel, comme le Christ était déposé au tombeau, et un grand tumulte

1. G. Swarzenski, *Die salzburger Malerei*, Leipzig, 1908, in-fol., Pl. CXXV. La miniature représente le baptême ; l'enfant tout nu est essuyé au sortir des fonts baptismaux.

2. Abbé Corblet, *Hist. du sacrement de baptême*, 1880, 2 volumes, t. I, p. 231 et suiv.

3. Saint Bonaventure, *In quat. Sent.*, Dist. III, art. 2, qu. 2.

emplissait l'église plongée dans la nuit; le monde, abandonné de Dieu, semblait revenir au chaos. Mais, soudain, le cierge allumé reparaissait, et Dieu rentrait dans sa création après avoir vaincu la mort.

Il est naturel que le puissant génie qui éclate dans les cérémonies de l'Église ait de bonne heure donné naissance au drame.

C'est à la fin du xe siècle qu'apparaît le plus ancien des drames liturgiques, le Drame de la Résurrection. Dans le *Livre des coutumes*, que saint Dunstan écrivit en 967 pour les monastères anglais, la cérémonie est décrite dans tous ses détails [1].

Elle commençait le vendredi saint. Ce jour-là, après avoir vénéré la croix, on l'enveloppait dans un voile qui représentait le linceul du Christ, et on la portait solennellement au tombeau : cette croix, c'était le Sauveur lui-même. Sur l'autel, on avait préparé « une imitation du tombeau du Christ », *quaedam assimilatio sepulcri;* on y déposait la croix, et elle y demeurait jusqu'au matin de Pâques. Avant le premier son des cloches, on l'enlevait avec mystère, en ne laissant que le voile au sépulcre. La messe commençait alors, et bientôt l'évangile du jour de Pâques était mis en action sous les yeux des fidèles : un moine, revêtu d'une aube blanche, venait s'asseoir, comme l'ange, près du tombeau; trois autres moines, enveloppés dans de longs manteaux qui les faisaient ressembler à des femmes, s'avançaient lentement et comme en hésitant, l'encensoir à la main. « Qui cherchez-vous ? » leur demandait l'ange d'une voix basse et douce. « Jésus de Nazareth », répondaient les Saintes Femmes. « Celui que vous cherchez, reprenait l'ange, n'est plus ici. Il est ressuscité. Venez et voyez le lieu où avait été mis le Seigneur. » Il montrait alors qu'à l'endroit où la croix avait été déposée il ne restait plus qu'un linceul. Aussitôt, les Saintes Femmes, saisissant le voile et l'élevant aux yeux des fidèles, chantaient avec allégresse : « Le Seigneur est ressuscité ». A ce signal, les fidèles entonnaient un chant triomphal, et les cloches sonnaient à toute volée.

Il ne faut pas croire que saint Dunstan ait imaginé ce drame; il nous dit tout au contraire, dans sa préface, qu'il a fait son miel, comme l'abeille, avec toutes sortes de fleurs, et qu'il a beaucoup emprunté aux églises du continent pour sa rude église d'Angleterre. C'est la fameuse abbaye de Fleury, dans les Gaules, qui lui a tout particulièrement servi de modèle. Il est donc probable que, dès les temps carolingiens, la cérémonie du matin de Pâques se célébrait dans les monastères français. Elle se répandit de proche en proche et, au cours du moyen âge, elle fut adoptée par une foule d'églises du monde chrétien [2].

C'est ainsi que, dans ces temps anciens, la foi devenait naturellement créatrice. L'évangile du matin de Pâques, qu'on lisait à l'heure où l'aube faisait pâlir la lumière

1. *Patrol.*, t. CXXXVII, col. 493.
2. Voir les très nombreux exemples réunis par Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, Munich, 1887.

des cierges, ne suffisait pas à rassasier les cœurs ; tout fidèle voulait voir, comme les Saintes Femmes, l'ange assis auprès du tombeau, entendre sortir de sa bouche le *resurrexit* sur lequel le christianisme était fondé. C'est cette ardeur à croire, unie à la jeunesse de l'imagination, qui a fait naître le drame chrétien.

Le drame du matin de Pâques a-t-il eu quelque influence sur l'iconographie ? En retrouve-t-on le souvenir en étudiant les œuvres d'art du XIIe siècle ? Telle est là question qui se pose pour nous.

Jusqu'au XIIe siècle, nos artistes représentent la Résurrection suivant une formule très antique : le tombeau est un monument à deux étages qui rappelle encore les édifices funéraires de l'antiquité ; un ange, assis devant la porte, adresse la parole aux Saintes Femmes. Telle est la Résurrection des chapiteaux de Mozat (fig. 107), de Brioude, de Saint-Nectaire. Il y a derrière ces œuvres un original créé par les Grecs d'Orient aux premiers siècles du christianisme.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 107. — Les Saintes Femmes au tombeau. Chapiteau de Mozat (Puy-de-Dôme).

Mais, au cours du XIIe siècle, on voit apparaître une formule toute nouvelle de la Résurrection : l'ange n'est plus assis à la porte d'un monument funéraire, mais auprès d'un sarcophage ; ce sarcophage, ouvert ou entr'ouvert, laisse presque toujours apparaître un linceul. On imagina donc alors, sans se soucier du texte de l'Évangile, que le Christ avait été enseveli dans une cuve de pierre pareille à celles qu'on pouvait voir dans les cimetières et dans les églises.

Voilà une innovation étrange. Comment l'expliquer ? Il semble difficile, cette fois, d'invoquer l'imitation d'un original oriental ; pourtant, M. Millet, dans son récent ouvrage sur l'*Iconographie de l'Évangile*, a essayé de prouver que c'étaient encore les modèles orientaux qui avaient inspiré nos artistes, — mais les modèles orientaux mal compris[1].

Les pèlerins de Jérusalem, quand ils étaient entrés dans l'intérieur du tombeau du Christ, qu'enfermait un monument appelé le *tugurium*, y vénéraient plusieurs pierres sacrées. D'abord, la plaque longue et étroite que les disciples avaient adaptée comme une porte à l'ouverture du sépulcre creusé dans le roc ; puis, « la pierre roulée », qu'ils avaient appliquée contre la plaque pour la maintenir ; enfin, une sorte

1. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 1916, p. 517 et suiv.

de banc de pierre, placé dans la grotte funéraire, où le corps du Christ avait reposé dans la mort, et où, au matin de la résurrection, il ne restait plus que le linceul. Les miniatures orientales représentent ces pierres. Devant le sépulcre, l'ange est assis sur le cube de pierre, sur « la pierre roulée », contre laquelle s'appuie parfois la longue plaque qui fermait la porte[1]. D'autres œuvres nous laissent entrevoir, par la porte ouverte du sépulcre, le banc funèbre. On peut supposer qu'il vint un moment où les artistes occidentaux, qui imitaient ces miniatures orientales, n'en comprirent plus le sens. Le banc funèbre leur suggéra l'idée d'un sarcophage, et ils prirent la longue plaque pour son couvercle.

Telle est l'explication que nous propose M. Millet. Elle est assurément ingénieuse, mais il est permis de la trouver compliquée. Il est singulier que les artistes de l'Occident aient associé la plaque qui est en dehors du monument avec le banc funèbre qui est au dedans. Il est plus singulier encore que l'erreur d'un ou deux copistes ait pu, à la longue, devenir l'erreur de tout le monde. Car, au XIIe siècle, ce n'est pas seulement en France, mais en Angleterre, en Italie, en Allemagne, que l'on représente le tombeau du Christ sous l'aspect d'un sarcophage.

A cette explication j'en opposerai une autre. Le *Livre des coutumes* de saint Dunstan veut que la croix soit déposée sur l'autel dans une « imitation du tombeau du Christ ». Comment faut-il imaginer ce simulacre ? Les nombreux rituels qui se sont conservés ne sont pas plus explicites que le *Livre des coutumes* ; une fois, cependant, il est dit que le tombeau du Christ placé sur l'autel est un coffre en argent[2]. Le texte est précieux, car ce coffre d'argent où l'on déposait la croix était certainement un reliquaire en forme de sarcophage, comme étaient alors tous les reliquaires.

Mais la croix, enveloppée dans son voile, n'était pas toujours ensevelie sur l'autel. Souvent, on la portait dans une autre partie de l'église, où un monument avait été préparé pour la recevoir : c'était, autant que quelques mots disséminés çà et là dans les textes nous permettent de le deviner, une sorte de ciborium porté par des colonnes et fermé par des tentures. Parfois, cet édifice improvisé était assez vaste pour que l'ange et les Saintes Femmes pussent y entrer. C'est là qu'était portée la croix[3]. Il y a tout lieu de penser qu'elle était ensevelie, comme sur l'autel, dans un coffre ou dans un reliquaire. Les plus anciens documents sont muets sur ce point ; mais, à l'extrême fin du moyen âge, dans les livres des comptes des églises anglaises, il est dit avec une extrême précision que le sépulcre placé sous le balda-

1. *Évangile* de Saint-Pétersbourg, *Petrop.*, 21, Millet, *ouv. cit.*, fig. 570.

2. Rituel de Metz : *discooperiant capsam argenteam quæ est super altare* (B. N., latin 990, f° 52 v°). C'est une copie, faite au XVIIe siècle, d'un ancien *Rituel* de Metz, écrit sur parchemin, dont on ne connaît pas la date. Le pluriel *discooperiant* s'explique par ce fait qu'il y a deux anges près de l'autel au lieu d'un.

3. Voir les textes rassemblés par John K. Bonnell dans le mémoire intitulé *The Easter Sepulchrum*, dans *Publications of the modern language Association of America*, vol. XXXI, n°4, 1916.

quin était un coffre[1] : nous voyons là se perpétuer une antique tradition. C'est pourquoi, lorsque les anciens textes nous disent que l'ange ouvre le sépulcre[2], ou bien que deux anges se tiennent près du sépulcre, l'un à la tête, l'autre au pied[3], nous devons nous figurer ce sépulcre sous l'aspect d'un sarcophage.

Cette explication admise, on n'a plus aucune peine à comprendre pourquoi, dans l'art occidental, le sarcophage se substitua au monument à deux étages que représentent les Grecs d'Orient, ou à la grotte taillée dans le roc que représentent les artistes de Constantinople. On s'explique comment nos artistes ont pu imaginer, contre toute vraisemblance, que le corps du Christ ait été déposé dans un tombeau en forme de cuve : ce tombeau, c'était celui de la croix qui représentait le Christ.

Le drame liturgique va d'ailleurs nous rendre soudain intelligibles certaines œuvres du XIIe siècle qu'aucune miniature orientale ne saurait expliquer.



Phot. Fac. lettres Montpellier.

Fig. 108. — Les Saintes Femmes au tombeau. Bas-relief de l'église Saint-Paul de Dax.

On voit à Dax, au pourtour de l'église Saint-Paul, un bas-relief qui représente les Saintes Femmes au tombeau (fig. 108). Il n'y a rien, ici, qui rappelle les types orientaux : le tombeau est une sorte de coffre, que surmonte un couvercle triangulaire ; deux anges soulèvent ce couvercle pour montrer que le tombeau est vide ; au-dessus, deux mains agitent des encensoirs ; une autre main tient une croix. La croix surtout est révélatrice : comment ne pas penser à la croix qu'on enlevait du tombeau avant l'arrivée des Saintes Femmes ? Comment ne pas penser aussi aux deux anges qui figurent parfois dans le drame liturgique, conformément au texte de saint Luc et de saint Jean, et qu'on voyait assis, l'un à la tête, l'autre au pied du sépulcre[4] ? Enfin, les deux encensoirs ne rappellent-ils pas que, dès le temps de saint Dunstan, on encensait le tombeau de la croix ?

L'influence du drame liturgique n'est pas moins visible sur un des piliers du cloître Saint-Trophime, à Arles. Là encore, nous retrouvons les deux anges placés des deux côtés du tombeau ; la croix, qui vient d'être enlevée du sarcophage, s'élève

1. St. Mary, Woolnorth : *A sepulchre chest*, Bonnell, p. 685.

2. *Angelus, aperto sepulcro*, ou bien : *hic discooperiat sepulcrum*. Bonnell, *ouv. cit.*, p. 675.

3. *Unus ad caput, alius ad pedes*. Bonnell, *ouv. cit*-, p. 679.

4. En parcourant les Drames de Pâques, rassemblés par Lange, on verra que, dans certaines églises, le drame était joué par deux anges.

au-dessus, et l'on voit pendre le voile qui l'enveloppait ; un ange, qui domine la composition, balance un encensoir. Quant aux Saintes Femmes, elles apparaissent dans le panneau voisin, et les marchands de parfums, que l'on voit près d'elles, suffisent à prouver, comme nous le montrerons plus loin, que l'œuvre tout entière est inspirée par le drame liturgique.

Dans ces exemples, le sarcophage n'est encadré par aucune architecture, mais, assez souvent, il apparaît sous une sorte de baldaquin : nous pensons aussitôt à ce ciborium qu'on élevait dans les églises pour la cérémonie du matin de Pâques. On rencontre ce baldaquin au-dessus du sarcophage dans plusieurs bas-reliefs des églises de l'Ouest : à Chalais, à Chadenac[1], au clocher de l'Abbaye aux Dames de Saintes, à la façade de l'église de Cognac. Est-ce une illusion de voir encore là un souvenir du drame liturgique ? J'ai peine à le croire. Dans le magnifique vitrail de Poitiers[2], la



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 109. — Les Saintes Femmes au tombeau.
Fragment du vitrail de la Crucifixion. Cathédrale de Poitiers.

scène des Saintes Femmes au tombeau se montre sous le grand Christ en croix : là aussi, le sarcophage apparaît sous une sorte de baldaquin, et l'ange, assis en dehors du monument, tient à la main une petite croix qui fait penser à celle de Dax (fig. 109). On dirait que c'est lui qui vient de retirer la croix du tombeau, et nous sommes toujours ramenés au drame liturgique.

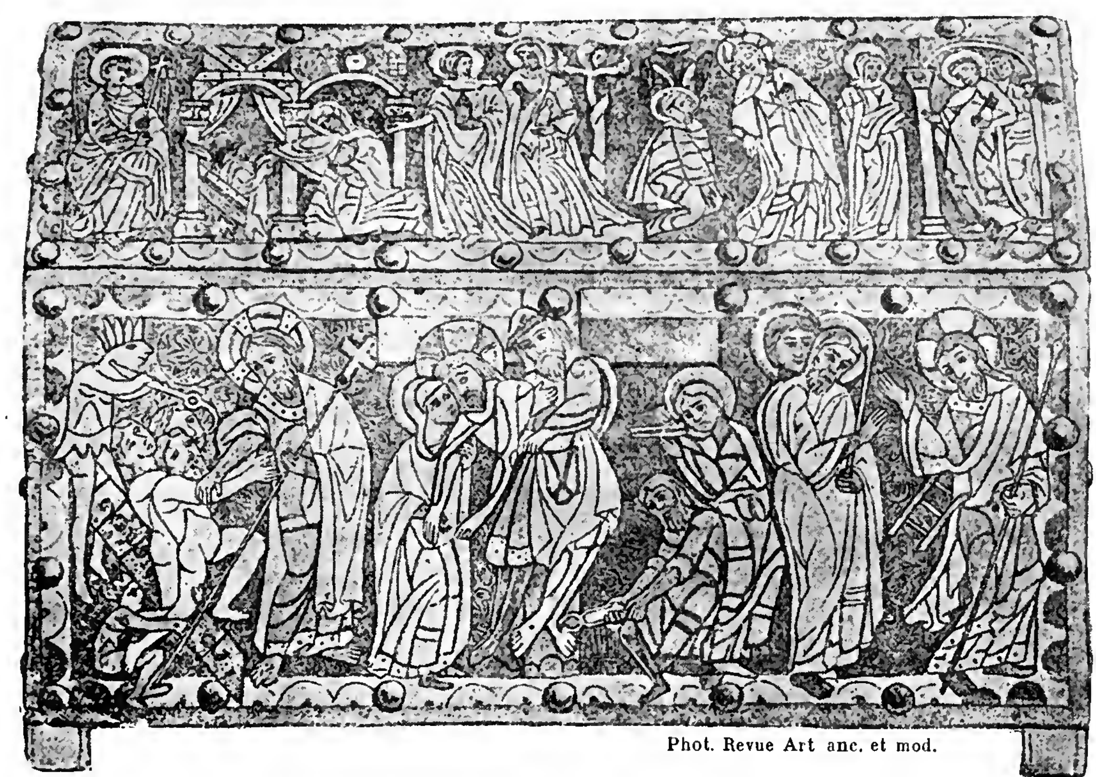
C'est par le drame, et non par les originaux orientaux, que s'expliquent certains gestes des Saintes Femmes ou de l'ange, qui nous frappent dans nos monuments du XIIe siècle.

Dès le Xe siècle, nous l'avons vu, les Saintes Femmes prenaient le linceul et le montraient aux fidèles, — tradition qui se transmit de siècle en siècle, comme le prouvent les rubriques. De là, l'attitude de la première des Saintes Femmes, qu'on voit se pencher sur le tombeau ouvert et saisir le suaire : un chapiteau du cloître de la Daurade, au Musée de Toulouse, nous montre ce geste inconnu à l'Orient. On le retrouve sur une châsse de Limoges, conservée à Nantouillet, qui semble de la fin du XIIe siècle (fig. 110). L'innovation est hardie, car aucun des évangélistes ne nous dit

1. Chalais, Chadenac (Charente).
2. Au chevet de la cathédrale.

que les Saintes Femmes aient vu le suaire, encore moins qu'elles l'aient touché ; seul le drame liturgique peut l'expliquer.

L'ange, dans nos monuments, ne se contente pas d'indiquer du doigt le sarcophage; parfois, il en soulève le couvercle, pour faire voir qu'il est vide[1] (fig. 111). Nous pensons, sur-le-champ, aux rubriques qui nous montrent l'ange « découvrant le tombeau ». Rien de plus beau, de plus magnifiquement symbolique que le geste de l'ange. Cet effrayant couvercle du sépulcre, qui jamais ne s'était ouvert pour personne, l'ange le soulève, et il montre que le tombeau n'a plus d'épouvante, que désormais la mort n'est rien. L'art oriental n'avait pas trouvé cela.



Phot. Revue Art anc. et mod.

Fig. 110. — Saintes Femmes au tombeau.
Châsse de Nantouillet.

Enfin, les Saintes Femmes qui, dans l'art oriental, conservent une noble gravité, sont parfois représentées chez nous les mains convulsivement serrées, comme on le voit, par exemple, au chapiteau de Lesterps (Charente). Cette douleur, le drame liturgique la fait exprimer aux Saintes Femmes dès le XII[e] siècle, comme la suite va nous le montrer.

Voilà bien des traits, dans cette visite des Saintes Femmes au sépulcre, qui viennent du drame liturgique. Faut-il aller plus loin et suivre l'érudition allemande lorsqu'elle avance que l'idée de représenter Jésus-Christ en personne, se dressant dans le tombeau, vient du drame[2]? C'est une chose singulière, il faut

1. Par exemple, au chapiteau de Chalais (Charente), au chapiteau de Saint-Pons (Hérault); en Espagne, au tympan de San Isidro de Leon.

2. W. Meyer dans les *Nachrichten der K. Gesell. der Wissen., Phil. hist. Klasse*, Göttingen, 1903, p. 236 et suiv.

l'avouer, que, pendant des siècles, les artistes n'aient jamais montré Jésus-Christ au moment de sa Résurrection. Les Grecs et les Orientaux représentaient les Saintes Femmes au tombeau, les Byzantins, la Descente aux Limbes; ni les uns ni les autres ne représentaient Jésus-Christ sortant du tombeau. Mais voici qu'au XIIe siècle, un chapiteau du cloître de la Daurade, au Musée de Toulouse, nous montre Jésus enjambant le sarcophage dont il a rejeté le couvercle; deux anges l'assistent, et l'un d'eux lui soutient le bras (fig. 112). La Résurrection, ce mystère que les anciens artistes, imitant la réserve de l'Évangile, n'avaient point osé montrer aux yeux, est représentée ici dans toute sa réalité : audace extraordinaire et vraiment difficile à expliquer. Il serait tentant, à coup sûr, de supposer que, dès le XIIe siècle, un figurant caché dans le tombeau, comme au XVe siècle l'acteur du *Mystère de la Résurrection*, en rejetait soudain le couvercle et apparaissait en vainqueur de la mort. L'hypothèse aurait en outre le mérite d'expliquer pourquoi Jésus sort du tombeau ouvert, et non, comme nous le laisse entendre l'Évangile, du tombeau fermé. Le défaut d'une pareille hypothèse est d'être entièrement gratuite : aucun texte ne l'appuie.



Phot. Société archéologique de Montpellier.

Fig. 111. — L'Ange soulevant le couvercle du tombeau.
Chapiteau de Saint-Pons (Hérault).

Tout semble prouver, au contraire, qu'au XIIe siècle, dans ce grand siècle théologique, où l'art et le drame sont intimement liés à la liturgie, jamais la cérémonie du matin de Pâques n'a eu un autre caractère que celui que nous avons indiqué. Aurait-on osé alors représenter Jésus sortant du tombeau dans l'église, sous les yeux des fidèles? N'aurait-on pas craint de profaner un mystère? Ce qui est sûr, c'est qu'aucun des drames liturgiques qui se sont conservés ne contient rien de pareil. Il faut donc avouer que nous ne connaissons pas les causes d'une si surprenante innovation. Elle est d'ailleurs grandiose et fait honneur aux artistes de l'Occident.



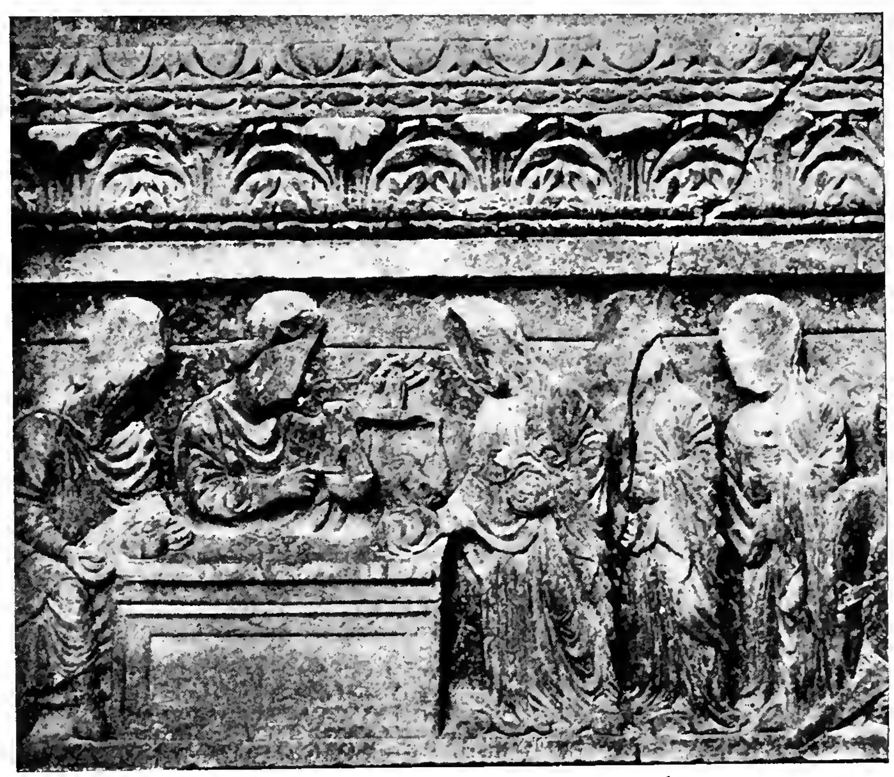
Fig. 112. — Jésus sortant du tombeau ouvert.
Chapiteau de la Daurade [1].
Musée de Toulouse.

1. *Revue Archéologique*, 1892, Pl. XIX (Paris, Leroux).

Conçue comme elle l'est à Toulouse, la scène manque encore un peu de noblesse : c'est au XIIIe siècle seulement qu'elle atteint à la vraie grandeur. Dans le vitrail de Bourges[1], ce Christ debout sur le tombeau entre deux anges, ce Christ farouche qui se dresse dans les ténèbres a une majesté terrible ; on sent qu'il a dépouillé son humanité et qu'il n'est plus maintenant qu'un Dieu.

La Résurrection, telle que les évangélistes la racontent, contenait d'autres éléments dramatiques : le XIIe siècle les développa. A la cérémonie toute liturgique du matin de Pâques, un petit drame s'ajouta bientôt. Saint Marc nous dit qu'avant de se rendre au tombeau, les Saintes Femmes achetèrent des parfums[2] ; c'est pourquoi, dès le XIIe siècle, on vit s'insérer dans la liturgie pascale un dialogue entre les trois Marie et les marchands d'aromates. Un manuscrit de Tours nous donne cet épisode avec un développement qui déjà le fait ressembler à un petit *Mystère*[3].

Voici ce dialogue, dépourvu dans la traduction de tout ce qui en faisait le charme, le chant, la cadence, la rime latine.



Phot. Éditions Albert Morancée.

Fig. 113. — Les Saintes Femmes achetant des parfums. Bas-relief de Saint-Gilles[4].

MARIA JACOBI

Nous avons perdu le fils de Marie, Jésus, notre consolateur, notre conseil. Qui dira notre affliction ?

MARIA SALOMÉ

Allons, mes sœurs, malgré notre douleur, il faut acheter des aromates pour embaumer son corps et le défendre contre la morsure du ver.

UN MARCHAND

Si vous voulez acheter des parfums, approchez, en voici. Embaumé avec ces

1. Vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament.

2. Marc, XVI, 1.

3. Tours, ms. n° 237 (2e partie du XIIe siècle). Le manuscrit a été publié par Coussemaker dans ses *Drames liturgiques*, 1860, et par Milschsack, *Die Oster und Passionspiele*, 1880.

4. C. Martin, *L'Art Roman en France*, Pl. XIII (Paris, Éditions Albert Morancé).

aromates, le corps sacré de votre maître ne redoutera ni les vers, ni la décomposition.

LES TROIS MARIE

O douleur !

S'adressant au marchand.

Dis-nous, jeune marchand, combien veux-tu vendre ces parfums ?

LE MARCHAND

Mesdames, veuillez remarquer que les aromates que je vous offre sont de la première qualité ; ils valent un talent d'or, c'est le plus juste prix.

LES MARIE

Qui dira la douleur de notre âme ?

UN SECOND MARCHAND

Que désirez-vous, Mesdames ?

LES MARIE

Marchand, nous voulons des aromates, as-tu ce qu'il nous faut ?

LE SECOND MARCHAND

Vous n'avez qu'à parler.

LES MARIE

Nous voulons du baume, de l'encens, de la myrrhe, de l'aloès.

LE SECOND MARCHAND

Tout cela est devant vous. Combien vous en faut-il ?

LES MARIE

Il nous en faut cent livres à peu près. Combien est-ce, marchand ?

LE SECOND MARCHAND

C'est mille sous.

LES MARIE

C'est convenu.

Alors les Marie donnent l'argent et reçoivent les aromates. Puis elles vont au sépulcre.

Voilà un dialogue bien gauche encore assurément, mais où l'on voit poindre déjà une fine observation. Les trois Marie ont beau être inconsolables, elles s'aperçoivent que le jeune marchand surfait sa marchandise : elles ne marchandent pas,

mais elles vont chez le voisin. Ainsi, jusqu'au plus profond de la tristesse, l'être humain garde l'instinct de ses intérêts. Nous voyons, ici, la liturgie s'épanouir, non plus en drame, mais presque en comédie.

Il faut croire que la nouveauté de ce dialogue charma les contemporains, car on l'imita. La scène entre les Saintes Femmes et les marchands de parfums se rencontre, au siècle suivant, jusqu'en Allemagne[1] ; on la retrouve, avec tous les embellissements que l'on imagine, dans nos grands *Mystères* du xv[e] siècle.

On peut affirmer qu'au xii[e] siècle le dialogue entre les Saintes Femmes et les marchands de parfums se récitait, le matin de Pâques, dans les églises du Midi de la France, car les artistes provençaux s'en inspirèrent plusieurs fois. On voit, au linteau d'un des portails de Saint-Gilles, les trois Saintes Femmes arrêtées devant le comptoir d'un marchand qui leur pèse des aromates dans sa balance (fig. 113). La même scène se reconnaît, exactement pareille, dans la frise qui décore l'église de Beaucaire (fig. 114). On la retrouve dans le cloître Saint-Trophime, à Arles : un grand bas-relief représente, dans le haut, les trois Saintes Femmes, dans le bas, les deux marchands assis devant leur comptoir[2]. L'analogie entre ces œuvres d'art et le drame est complète, car, à Arles, aussi bien qu'à Beaucaire et à Saint-Gilles, il y a non pas un, mais deux marchands d'aromates ; ajoutons qu'à Beaucaire un des marchands est jeune et l'autre vieux.



Phot. Revue Art anc. et mod.

Fig. 114. — Les Saintes Femmes achetant des parfums. Frise de Notre-Dame de Beaucaire.

Mais il y a quelque chose de plus curieux. On voit, au Musée de Modène, un chapiteau roman, dont l'une des faces représente précisément les trois Marie achetant des parfums : là aussi, il y a deux marchands, et ce n'est assurément pas un hasard si l'un est jeune et l'autre vieux (fig. 115). La seconde face du chapiteau nous présente une scène extraordinaire, et dont, jusqu'à présent, je ne connais pas d'autre exemple : une des Saintes Femmes, à force de pleurer, est tombée pâmée sur le sépulcre, et ses deux compagnes essaient de la relever (fig. 116). Or, voici ce

1. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, t. I, p. 90.

2. Tout à côté se trouve le bas-relief représentant le sépulcre surmonté de la croix dont nous avons parlé. L'ensemble traduit le drame liturgique du matin de Pâques.

qu'on lit dans le Drame liturgique de Tours, quelques pages après la scène entre les Saintes Femmes et les marchands de parfums :

Que Marie Madeleine, qui doit se trouver du côté gauche de l'église, se lève et aille jusqu'au sépulcre, qu'elle frappe ses mains l'une contre l'autre et qu'elle dise en pleurant : « Malheureuse que je suis ! ô tristesse, ô douleur ! Jésus-Christ, gloire du monde, c'est toi qui m'as rachetée, c'est par toi que je jouirai de la vie éternelle, et voici que les Juifs t'ont suspendu à la croix et que tu es mort pour nous... »

La lamentation se prolonge, et Marie-Madeleine est si accablée qu'à la fin elle défaille, car voici ce qu'on lit plus bas :

Qu'ensuite vienne Marie Jacobi, qu'elle lui prenne le bras droit, que Marie Salomé la relève de terre en lui prenant le bras gauche et qu'elle lui dise : « Chère sœur, il y a trop d'affliction dans ton âme... »



Phot. Revue Art anc. et mod.

Fig. 115. — Les Saintes Femmes achetant des parfums. Chapiteau de Modène.

Ainsi, le chapiteau de Modène nous donne une scène de plus du Drame de Tours. Faut-il croire que le Drame de Tours ait été joué jusqu'à Modène ? Une pareille supposition est inutile, car on ne saurait douter que le chapiteau de Modène ne soit l'œuvre d'un artiste provençal. Entre la face du chapiteau qui représente les Saintes Femmes achetant des parfums et le bas-relief de Beaucaire consacré au même sujet, il y a identité absolue. Or, comme le motif est tout à fait isolé dans l'art italien, tandis que la Provence nous en offre trois exemples, comme d'autre part, au XIIe siècle, la liturgie italienne ne nous présente rien d'analogue au Drame de Tours, il est permis de croire que ce sujet est d'origine française. Ce sont les Provençaux qui l'ont fait connaître à l'Italie. L'étude des bas-reliefs de Modène ne ferait que confirmer cette conclusion, car la Cène de Modène, par exemple, est identique à celle de Beaucaire.

Il importe de remarquer qu'à Modène Marie Madeleine tombe évanouie sur le sarcophage du Christ, un sarcophage d'où sort à moitié le linceul [1]. Ainsi, dans une scène empruntée au drame liturgique, l'artiste a représenté le tombeau du Christ sous l'aspect d'une cuve de pierre : nous acquérons donc ici la certitude que, dans certaines églises, le sépulcre, que l'on préparait pour la cérémonie du matin de

1. Ce sarcophage de Modène, avec ses cercles décoratifs, est semblable de tout point à celui de Beaucaire, presque identique à celui de Saint-Gilles.

Pâques, avait la forme d'un sarcophage. Ainsi se trouve confirmé par les monuments ce que les textes nous avaient laissé entrevoir[1].

Longtemps, le Drame de la Résurrection ne fut que la mise en scène de l'Évangile du matin de Pâques. L'ange annonçait la Résurrection du Christ, mais on ne voyait pas le Christ ressuscité. A la longue, l'imagination s'enhardit, et, dès le xiie siècle, on représenta Jésus lui-même se montrant aux Saintes Femmes et aux disciples. L'audace était vraiment inouïe, quand on y songe. Qu'un prêtre, qu'un moine ait pu, ne fût-ce qu'un instant, se donner pour le Fils de Dieu, sans paraître sacrilège, il y a là de quoi surprendre aujourd'hui. Il fallut que le sentiment artistique fût bien puissant, l'imagination bien tyrannique chez nos races occidentales, et l'on comprend que le peuple qui osa transformer l'Évangile en drame ait en même temps créé la sculpture : le même génie donna naissance au théâtre et à l'art plastique.



Phot. Revue Art anc. et mod.

Fig. 116. — Madeleine s'évanouissant sur le tombeau. Chapiteau de Modène.

Pendant la semaine de Pâques, généralement aux vêpres du mardi, on jouait, dès le xii siècle, dans certaines églises, la rencontre du Christ et des pèlerins d'Emmaüs[2]. On voyait s'avancer deux voyageurs, un bonnet sur la tête, un bâton à la main[3]; ils marchaient en chantant à demi-voix : « Jésus notre rédemption, notre amour, notre désir. » C'est alors qu'apparaissait le Christ sous l'aspect d'un pèlerin. Il portait, lui aussi, un bâton, et avait une panetière suspendue à l'épaule. Les voyageurs ne le reconnaissaient pas, et la conversation s'engageait sur les événements qui venaient de se passer à Jérusalem, sur la condamnation et la mort du Christ. L'étranger ne paraissait pas surpris : « Les prophètes, leur disait-il, ont annoncé que le Christ devait souffrir pour entrer dans la gloire ». Tout en conversant, ils arrivaient devant une table toute préparée où ils s'asseyaient. Quand le Christ avait rompu le pain, il prononçait ces paroles : « Je vous laisse ce pain, et je vous donne ma paix », — puis il disparaissait. C'est alors seulement que les voyageurs devinaient qui était cet étranger ; ils le cherchaient, mais en vain. Alors, pleins de

1. La présence des gardes auprès du tombeau, à Saint-Gilles, ne saurait nous surprendre, car ils jouent leur rôle dans le Drame liturgique de Tours.

2. Coussemaker, *ouv. cit.*, p. 204. Le plus ancien drame liturgique des Pèlerins d'Emmaüs qui se soit conservé se trouve dans un manuscrit de Saint-Benoît-sur-Loire, aujourd'hui à Orléans. Il est de la fin du xiie siècle ou du commencement du xiiie. Il y en eut certainement de plus anciens.

3. « Pileos in capitibus habentes et baculos ferentes in manibus », Coussemaker, p. 204.

tristesse, ils se remettaient en marche en disant : « Est-ce que notre cœur ne brûlait pas dans notre poitrine, pendant qu'il parlait ? »

Ainsi, le drame liturgique commençait à prendre l'aspect d'un *Mystère* véritable.

Depuis combien de temps jouait-on en Occident le Drame des pèlerins d'Emmaüs ? Je crois qu'on peut affirmer que, dès la première moitié du XII[e] siècle, il était représenté dans beaucoup d'églises, car, dès cette époque, il agit sur l'art. Un bas-relief du cloître de Silos, en Espagne, qu'on peut attribuer aux artistes français de l'Aquitaine, représente l'épisode des pèlerins d'Emmaüs sous un aspect tout nouveau : le Christ, en effet, nous y apparaît coiffé d'un bonnet à côtes et portant en bandoulière une besace décorée d'une coquille [1] ; il ressemble à un de ces pèlerins qu'on voyait passer sur le grand chemin de Saint-Jacques de Compostelle. Nous reconnaissons le costume du drame liturgique [2]. L'œuvre peut être placée vers 1130. C'est à peu près la date d'un fameux *Psautier* anglais enluminé dans l'abbaye de Saint-Albans [3] : une miniature, consacrée aux pèlerins d'Emmaüs, représente le Christ avec un bonnet, une panetière, un bâton double.

Dans le manuscrit de Saint-Albans, comme dans le bas-relief de Silos, les deux disciples n'ont pas encore d'attribut caractéristique, mais, déjà, dans un des petits portails de Vézelay, les disciples portent la panetière [4]. Cette panetière des disciples n'est pas signalée dans la rubrique du Drame de Saint-Benoît-sur-Loire, mais le drame qui se jouait dans la cathédrale de Rouen l'indique expressément [5]. C'est pourquoi on l'observe dans un des panneaux du vitrail de Chartres consacré à la Passion et à la Résurrection (fig. 117) ; on le remarque aussi dans un chapiteau du cloître de la Daurade au Musée de Toulouse.

Pour mettre ici en doute l'influence du drame liturgique, il faudrait pouvoir établir que les attributs du Christ et des deux disciples se rencontrent déjà dans l'art oriental : or, les manuscrits byzantins du XI[e] siècle ne nous offrent rien de pareil [6].

On comprendra maintenant sans peine la signification du groupe de statues qui décore un des piliers du cloître Saint-Trophime, à Arles. Ce groupe a paru long-

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1910, p. 1.

2. « Peram gestans, pileum in capite habens », dit le Drame de Saint-Benoît-sur-Loire.

3. Publié par A. Goldschmidt, *Der Albanipsalter*, Berlin, 1895. Le psautier a été fait sous l'abbé Gaufridus, entre 1119 et 1146.

4. Ou du moins l'un des deux ; l'attribut de l'autre est mutilé.

5. « Portantes baculos et peras et sint barbati », Gasté, *Les drames liturgiques de la cath. de Rouen*, Évreux, 1893, 8°, p. 65. Le manuscrit est du XIV[e] siècle, mais le texte est certainement beaucoup plus ancien.

6. Une mosaïque de Monreale en Sicile, où le Christ, dans l'épisode d'Emmaüs, porte le bâton et la panetière, ne saurait infirmer notre conclusion. Les mosaïques de Monreale, qui datent seulement de la seconde partie du XII[e] siècle, ne sont pas des œuvres purement byzantines ; on y sent la collaboration d'artistes indigènes. La façon dont la scène des pèlerins d'Emmaüs a été conçue suffirait à prouver que des Latins ont travaillé à cette grande œuvre. Il est probable que les drames liturgiques qui se jouaient dans les églises de France se jouaient dans les églises de Sicile, sous les rois normands.

temps mystérieux : on va voir qu'il ne l'est guère. Le personnage du milieu, tête nue et pieds nus, porte un bâton et une besace ; à ses côtés, deux hommes, coiffés d'un bonnet pointu, portent également un bâton et ont une besace en bandoulière. Instruits par les rubriques des drames liturgiques, nous reconnaissons aussitôt le Christ et les pèlerins d'Emmaüs. Ici, comme à Chartres, le Christ n'a plus le bonnet, mais les disciples l'ont conservé. Il est curieux qu'au pilier suivant du cloître un autre groupe représente le Christ montrant ses plaies à saint Thomas. C'est qu'en effet, dans le Drame de Saint-Benoît-sur-Loire, l'apparition à saint Tho-



Fig. 117. — Les Pèlerins d'Emmaüs. Fragment d'un vitrail du XII[e] siècle. Chartres. (D'après la Monographie de Lassus.)

mas suit immédiatement l'apparition aux pèlerins d'Emmaüs. De sorte que les piliers du cloître Saint-Trophime, qui représentent successivement l'achat des parfums, la visite des Saintes Femmes au tombeau, les Pèlerins d'Emmaüs et enfin l'Incrédulité de saint Thomas, nous apparaissent comme l'illustration du drame qui se jouait dans l'église, au temps de Pâques.

III

C'est de la fête de Pâques — la plus grande fête chrétienne — que le drame liturgique est sorti ; mais, bientôt, la fête de Noël, si propre à enchanter l'imagi-

nation, eut, elle aussi, ses drames. La matière était riche ; c'étaient l'Annonce aux bergers, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte. Les drames de Pâques avaient la grandeur, ceux-là eurent le charme de l'enfance.

Le Drame des Mages est né en France, comme d'ailleurs, à ce qu'il semble, tout le cycle des drames liturgiques[1]. Nous eûmes alors le double génie du drame et de l'art. La France fut pour l'Europe du moyen âge ce que la Grèce avait été, dans l'antiquité, pour le monde méditerranéen : l'initiatrice.

La plus ancienne forme connue du Drame des Mages se rencontre, au XI[e] siècle, dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges[2]. Au cours du XII[e] siècle, l'action s'enrichit ; une tradition s'établit qui régla les gestes des personnages ; et voici comment s'ordonnait la cérémonie.

Quelques jours après Noël, pendant la messe de l'Épiphanie, on voyait s'avancer dans l'église trois personnages couronnés, vêtus de robes de soie : c'étaient les rois Mages. Ils marchaient avec gravité, en portant des boîtes d'or ; ils chantaient en marchant, précédés par une étoile suspendue à un fil. L'un d'eux montrait l'étoile à ses compagnons : « Voici, disait-il, le signe qui annonce un roi. » Puis les Mages, s'approchant de l'autel, où l'on avait placé, à ce qu'il semble, une image de la Vierge portant l'Enfant, offraient leurs présents, l'or, l'encens et la myrrhe.

Voilà la forme la plus simple du drame[3]. Plus tard, un geste nouveau apparaît. Dans le Drame de Laon, le premier des rois Mages, avant d'offrir son présent, fléchit le genou : *Accedunt Magi, et, genu flexo, primus dicit*[4].

C'est dans la seconde partie du XII[e] siècle que ce petit drame transforma tout d'un coup la scène de l'Adoration des Mages, telle que les artistes la représentaient depuis des siècles. Jusque-là, nous l'avons vu, les Mages, placés l'un derrière l'autre, leur offrande à la main, s'avançaient vers l'Enfant assis sur les genoux de sa mère : c'était le type le plus fréquemment reproduit ; les trois personnages, presque pareils, faisaient le même geste, avaient la même attitude. Soudain la vie entre dans la vieille formule : au portail de Saint-Trophime d'Arles, le premier des rois Mages s'agenouille devant la Vierge, le second, le visage tourné vers celui qui le suit, lui montre du doigt l'étoile, et le troisième, la main levée, exprime son admiration.

Au portail de Saint-Gilles, où l'Adoration des Mages emplit un tympan, nous retrouvons les mêmes gestes et les mêmes attitudes ; mais, cette fois, les person-

1. « On pourrait montrer, a dit Gaston Paris, que toute la dramaturgie chrétienne du moyen âge est d'origine française. » *Romania*, t. XIV, p. 370.

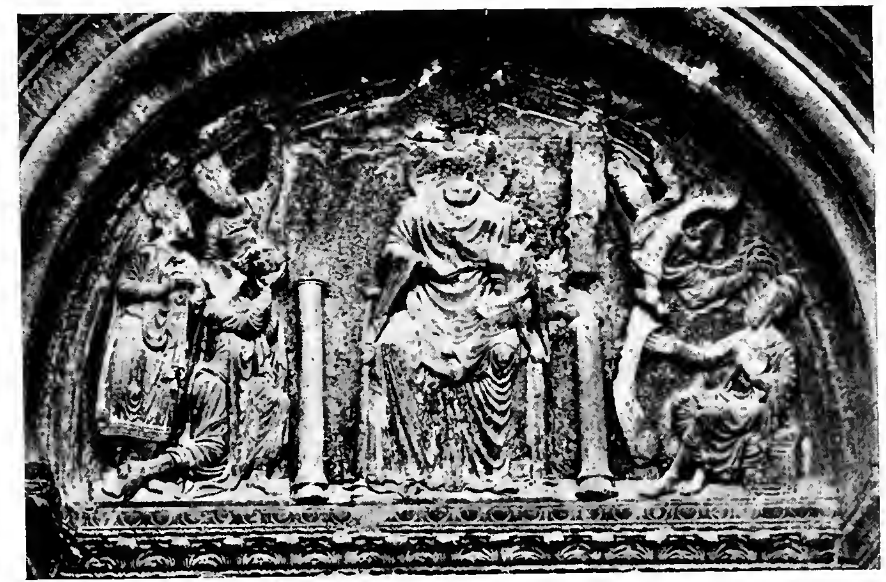
2. Voir Anz, *Die lateinischen Magierspiele*, Leipzig. 1905. Il a classé les drames consacrés aux Mages par ordre de complexité croissante. Sa conclusion est que le drame des Mages est d'origine française.

3. *Office des Mages* de Limoges, publié par Edelestand du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, 1849, p. 155.

4. U. Chevalier, *Bibl. liturg.*, t. VI, Laon, 1897, p. 389.

nages, au lieu de se suivre, se groupent avec art (fig. 118). Un chapiteau du cloître Saint-Trophime, à Arles, est orné d'une Adoration des Mages tout à fait semblable. Cette innovation, que nos miniatures et nos ivoires firent connaître au loin, fut adoptée par toute l'Europe.

Il est impossible de ne pas reconnaître, ici, l'influence du drame liturgique[1]. C'est du drame, en effet, que vient le geste du Mage montrant l'étoile à ses compagnons. Les textes sont formels : *Unus eorum elevat manum ostendentem stellam*, dit le texte de Limoges[2]; *Rex ostendens stellam aliis*, dit le texte de Besançon[3]; *Quam [stellam] ipsi sibi mutuo ostendentes procedant*, dit le Drame d'Orléans[4]. Ainsi les artistes n'ont fait que reproduire un jeu de scène consacré. C'est par le drame aussi que s'explique l'attitude du premier Mage, s'agenouillant devant l'Enfant ; le texte de Laon, que nous avons cité plus haut, ne peut guère laisser de doute à ce sujet[5].



Phot. Giraudon.

Fig. 118. — Adoration des Mages. Portail de gauche. Saint-Gilles.

Voilà une première influence des drames du cycle de Noël sur l'iconographie du XIIe siècle. En voici une autre.

Aux matines de Noël[6], dans certaines églises, on avait l'habitude de lire un sermon qu'on attribuait à saint Augustin[7] ; c'est une œuvre vivante, dramatique, destinée à convaincre les Juifs par le témoignage même de la Bible. « C'est vous, Juifs, que je convoque ici, s'écrie l'orateur, vous qui, jusqu'à ce jour, avez nié le Fils de Dieu..... Vous voulez un témoignage sur le Christ ; n'est-il pas écrit dans votre Loi que deux hommes qui portent le même témoignage disent la

1. Voir à ce sujet Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909, 2 vol. in-4°.

2. Edelestand du Méril, *ouv. cit.*, p. 153.

3. Anz, *ouv. cit.*, p. 145.

4. E. du Méril, *ouv. cit.*, p. 168.

5. On pourrait prétendre que l'attitude est d'origine orientale, puisqu'elle se rencontre déjà sur une des ampoules de Monza. Mais ce serait, je crois, une erreur. Les drames liturgiques indiquent expressément que le premier des Mages s'agenouille, tandis qu'un autre lève la main pour montrer l'étoile. Comme ces deux attitudes se rencontrent toujours ensemble dans les œuvres d'art, on a le droit d'y voir une influence du drame liturgique.

6. Ou peut-être le jour de la Circoncision (1er janvier) ; voir Mme Chasles dans *La Vie et les arts liturgiques*, janvier 1917, p. 126, note 3.

7. Les Bénédictins, dans leur grande édition de saint Augustin, Anvers, 1700-1703, ont rejeté ce sermon parmi les œuvres apocryphes.

vérité? Eh bien! qu'ils s'avancent les hommes de votre Loi, il y en aura plus de deux pour vous convaincre. Dis-nous, Isaïe, ton témoignage sur le Christ. »

— Isaïe : *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emmanuel.*

« Qu'un autre témoin s'avance. Dis-nous, Jérémie, à ton tour, ton témoignage sur le Christ. »

— Jérémie : *Hic est Deus et non æstimabitur alius absque illo. Post hæc in terris visus est, et cum hominibus conversatus est.*

« Voilà déjà deux témoins, mais appelons-en d'autres pour briser le front dur de nos ennemis. » Et l'auteur évoque successivement Daniel, Moïse, David, Abacuc, Siméon, Élisabeth, Jean-Baptiste. — Daniel dit : *Cum venerit sanctus sanctorum, cessabit unctio..* — Moïse : *Prophetam suscitabit Dominus de fratribus vestris.* — David : *Adorabunt eum omnes reges terræ; omnes reges servient illi.* — Abacuc : *Domine audivi auditum tuum et timui; consideravi opera tua et expavi. In medio duorum animalium cognosceris.* — Siméon : *Nunc dimittis, Domine, servum tuum in pace, quia viderunt oculi mei salutare tuum.* — Élisabeth : *Unde mihi hoc ut veniat mater Domini mei ad me...* — Jean-Baptiste : *Quem me suspicamini esse non sum ego, sed ecce venit post me cujus pedum non sum dignus solvere corrigium calceamenti.*

« O Juifs, reprend l'orateur, ces grands témoins de votre Loi, de votre race, ne vous suffisent-ils pas? Direz-vous qu'il faudrait des témoignages sur le Christ chez les hommes des autres nations? Eh quoi! lorsque Virgile, le plus éloquent des poètes, disait :

Jam nova progenies cœlo demittitur alto

ne parlait-il pas du Christ? » Et l'orateur emprunte aux Gentils deux témoignages encore, celui de Nabuchodonosor, qui, ayant fait jeter trois jeunes gens dans la fournaise, en aperçut quatre et dit : *Nonne tres viros misimus in fornace? Ego video quatuor viros et aspectus quarti similis est filio Dei*; et celui de la Sibylle qui prononce les fameux vers acrostiches sur le Jugement dernier :

Judicii signum : tellus sudore madescet,
E cœlo rex adveniet per secla futurus.

« O Juifs, conclut l'orateur, je crois que vous voilà maintenant écrasés par tant de témoins, et que, désormais, vous n'aurez rien à invoquer, rien à répondre[1]. »

De ce dramatique sermon le moyen âge fit sortir un vrai drame. On le récita d'abord à plusieurs parties, comme on lisait la Passion le jour des Rameaux, puis on le joua, comme on jouait la visite des Saintes Femmes au tombeau, comme on jouait l'Adoration des Mages. Dès la seconde partie du XIe siècle, à Saint-Martial

1 Voir le texte du sermon dans Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*, Paris, 1876.

de Limoges, le préchantre appelait les prophètes à comparaître devant les Gentils et les Juifs : ils s'avançaient les uns après les autres et chantaient leur réponse[1]. C'étaient les personnages mêmes du sermon[2]; leurs prophéties, à peine modifiées par la nécessité du rythme et de la rime latine, se reconnaissent sans peine. Isaïe pourtant, au lieu de parler de la Vierge qui devait enfanter, annonce qu'une fleur sortira de la tige de Jessé.

Le Drame des prophètes ne tarda pas à être adopté par plusieurs églises de France. On le jouait à la cathédrale de Laon exactement comme à Saint-Martial de Limoges : les mêmes personnages chantaient les mêmes versets; mais, à Laon, le



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 119. — Le Drame des prophètes. Façade de Notre-Dame-la-Grande. Poitiers.

cortège s'enrichit. Quand les prophètes et la Sibylle avaient défilé devant le nomenclateur, on voyait apparaître Balaam monté sur son ânesse : il annonçait qu'une étoile sortirait de Jacob[3]. C'est donc à la faveur du Drame des prophètes que l'âne fit son entrée dans l'église.

A Rouen, le cortège est devenu infiniment plus nombreux, car de nouveaux prophètes s'ajoutent aux anciens[4]. Chose curieuse, le Drame des prophètes se retrouve enchâssé dans le plus ancien de nos Mystères, le fameux Drame d'*Adam* du XIIe siècle, écrit en français. Après la faute, en effet, l'humanité resterait sans espoir, si des hommes inspirés ne venaient, les uns après les autres, annoncer que Dieu lui

1. Texte et musique publiés par E. de Coussemaker, *Drames liturg. du moyen âge.* 1860, p. 11 et suiv.

2. Un personnage nouveau paraît à Limoges : Israël.

3. Publié par le chanoine U. Chevalier, *Les ordinaires de Laon*, dans le t. VI de la *Biblioth. Liturgique*, 1897, p. 389.

4. Publié par A. Gasté, *ouv. cit.*, p. 4 et suiv.

enverrait un Sauveur. Ici encore, quelques prophètes nouveaux s'ajoutent aux anciens : Abraham, Aaron, Salomon.

Voilà tout ce que le hasard nous a conservé, mais la lignée du vieux sermon dut être infiniment plus riche. On peut croire que le Drame des prophètes se jouait dans une foule d'autres églises de France, qui n'ont pas su conserver leurs anciens rituels.

Mais notre objet n'est ni l'histoire de la liturgie, ni l'histoire de la littérature, et nous n'avons parlé du Drame des prophètes que parce qu'il a inspiré les artistes.

Quand on étudie la façade de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, ciselée comme un coffret d'ivoire, on remarque, au-dessus de l'arcade de gauche, quatre personnages qui portent des banderoles et des livres, où des inscriptions sont gravées (fig. 119). Le premier dit : *Prophetam dabit vobis de fratribus vestris* ; aucun nom n'accompagne ces paroles, mais, si nous relisons le sermon du pseudo-Augustin, nous reconnaissons aussitôt le verset (à peine modifié) que l'orateur met dans la bouche de Moïse. Le second personnage dit : *Post hæc in terris visus est et cum hominibus conversatus est ;* ce sont les paroles mêmes que le sermon prête à Jérémie [1]. Le quatrième personnage a sur son phylactère : *Cum venerit sanctus sanctorum*, prophétie que le sermon attribue à Daniel, et qu'il faut compléter en y ajoutant : *cessabit unctio*. Le troisième personnage, dont nous n'avons encore rien dit, nous présente sur son livre ces paroles : *Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet.* Nous ne trouvons rien de pareil dans le sermon, mais, si nous nous reportons au Drame d'*Adam*, nous reconnaissons le verset même que prononce Isaïe. Ce n'est pas tout encore : près des quatre prophètes, un roi est assis sur un trône ; il ne prononce aucune parole, mais son nom est inscrit près de lui : *Nabuchodonosor rex*. Voilà donc cinq personnages du fameux sermon [2]. Est-ce du sermon que s'inspirait l'artiste, ou est-ce du drame tiré du sermon ? Cela n'est pas facile à dire. Il y a lieu, cependant, de pencher pour le drame, car c'est dans le drame seulement que se rencontre la prophétie attribuée à Isaïe par l'artiste de Poitiers. Un bas-relief consacré à la faute du premier couple, et placé tout à côté des cinq prophètes, rappelle invinciblement à l'esprit l'économie du Drame d'*Adam* ; mais ici, le drame a son épilogue, puisque l'Annonciation fait pendant à la Chute. L'Ave de l'ange, disait-on dans l'École, c'était le nom d'Éva retourné. Nous croirions donc volontiers que l'on jouait à Poitiers, au XIIe siècle, un drame sacré fort analogue au drame anglo-normand d'*Adam*, et que le souvenir en est resté inscrit à la façade de Notre-Dame-la-Grande.

1. Par une erreur assez singulière, le commencement de la prophétie de Jérémie : *Et non æstima* [*bitur*], a été inscrit sur la banderole de Moïse à la suite de sa prophétie. Ces inscriptions ont été données par Julien Durand, *Bullet. monum.*, t. LIV, 1888, p. 521. C'est lui qui, le premier, a rapproché ces inscriptions du texte du pseudo-Augustin.

2. Il est intéressant de noter que Jessé se voit sculpté, à la façade de Poitiers, non loin des prophètes. La tige fleurie, dont parle Isaïe, s'élève au-dessus de sa tête. Nous reviendrons sur Jessé et le Drame des prophètes au chapitre suivant.

C'est en Italie que nous retrouvons les prophètes du fameux sermon. A la cathédrale de Crémone, ce sont des bas-reliefs qui se superposent des deux côtés de la porte ; à la cathédrale de Ferrare et à celle de Vérone, ce sont des statues engagées dans les colonnes du portail. Dans toutes ces œuvres, l'imitation de la statuaire française est visible : on y reconnaît des influences venues de Moissac, de Toulouse, du portail vieux de Chartres. L'idée, elle aussi, est venue de France. A Crémone et à Ferrare, l'artiste a copié si exactement le texte du sermon, qu'il lui est arrivé de transcrire à la fois la question de l'orateur et la réponse du prophète. On lit, en effet, sur la banderole de Daniel : *Dic, sancte Daniel, de Christo quid nosti — Cum venerit sanctus sanctorum cessabit unctio*[1]. A Crémone et à Ferrare, il n'y a que quatre prophètes : Isaïe, Jérémie, Ézéchiel, Daniel. Mais au portail de Vérone on voit : Malachie, David, Jérémie, Isaïe, Aggée, Zacharie, Michée, Ézéchiel, Daniel, Abacuc. Le nombre des prophètes, et les inscriptions qu'ils portent sur leurs phylactères prouvent que l'artiste s'inspirait, non du sermon, mais d'un drame liturgique fort analogue à celui de Rouen[2].



Fig. 120. — Arbre de Jessé avec Abraham et Moïse. Miniature d'un manuscrit du Musée Britannique.

Ainsi, à Crémone, à Ferrare, à Vérone, comme à Poitiers, les prophètes, sculptés à la façade ou au portail, s'adressent au passant, au Juif, à l'incrédule, et tous les jours recommen-

1. Toutefois, à Crémone et à Ferrare, Ézéchiel prononce des paroles qui ne sont pas dans le sermon du pseudo-Augustin, mais qu'on trouve, fort analogues, dans le Drame de Rouen.

2. Plusieurs inscriptions, en effet, correspondent aux versets du Drame liturgique de Rouen ou du Drame d'*Adam*.

cent leur plaidoyer ; tous les jours, ils les invitent à lire, à méditer leurs mystérieuses paroles. On voit que la cérémonie liturgique, sermon dialogué ou drame, a créé un thème plein de grandeur.

Mais ce n'est pas tout. Il est tel petit détail, qui entre alors dans l'iconographie, et qui ne peut s'expliquer que par la mise en scène du drame. On est surpris quand on voit Moïse, qui, jusque-là, ne se distinguait pas des autres prophètes, apparaître avec deux protubérances sur le front pareilles à deux cornes. Tel était le Moïse qu'on voyait jadis au portail de Saint-Bénigne de Dijon ; la statue n'existe plus aujourd'hui, mais dom Plancher en a donné un dessin dans son *Histoire de Bourgogne* [1] (fig. 154). Le portail de Saint-Bénigne était de la seconde partie du XII[e] siècle, mais la date exacte en est inconnue. C'est à la seconde partie du XII[e] siècle également qu'appartient une miniature anglaise, où Moïse a deux cornes couleur d'or [2] (fig. 120). Il est évident que l'artiste a voulu rendre de la sorte ces rayons de lumière qui s'échappaient de la face de Moïse, quand il se fut entretenu avec Dieu. Tel était l'éclat de son visage, dit la Bible, qu'il dut le recouvrir d'un voile ; il n'enlevait ce voile que quand il était en présence de l'Éternel [3]. Mais ce n'est pas l'artiste qui a imaginé de matérialiser ainsi la lumière et de donner aux rayons qui jaillissaient du front du prophète l'aspect de deux cornes ; c'est le metteur en scène du fameux sermon. Dans le Drame de Rouen, en effet, Moïse, qui marchait en tête du cortège, se reconnaissait aux cornes de sa face, *cornuta facie* [4].

Voilà l'origine de cet étrange attribut, qui apparaît dans la seconde partie du XII[e] siècle, c'est-à-dire au moment de la plus grande vogue du Drame des prophètes. Et ce qui prouve clairement que le Moïse du miniaturiste anglais, avec ses cornes d'or, a été inspiré par le drame liturgique, c'est le texte qu'il porte inscrit sur son phylactère. On y lit : *Prophetam Dominus suscitabit vobis de fratribus vestris* ; c'est le verset même du sermon du pseudo-Augustin, qui se retrouve à peu près pareil dans le Drame d'*Adam*. Mais il faut ajouter que dans la miniature, comme dans le Drame d'*Adam*, Moïse est accompagné d'Abraham ; et on lit dans le drame, comme sur le phylactère que porte Abraham dans la miniature : *In semine tuo benedicentur omnes gentes terræ* [5]. De telles coïncidences ne peuvent être attribuées au hasard. Il me paraît donc certain que Moïse apparut pour la première fois, avec des cornes d'or sur le front, dans le Drame des prophètes.

Ainsi Moïse s'avançait étrange, redoutable, pareil à une divinité assyrienne. Il se

1. T. I, p. 498.

2. Musée Britan., Landsdowne, n° 383. C'est un psautier, où saint Thomas de Cantorbéry, canonisé en 1173, ne figure pas encore, mais où figure Édouard le Confesseur, canonisé en 1161.

3. Exode, XXXIV, 30-35.

4. Gasté, *loc. cit.*, p. 6.

5. Abraham ne figure auprès de Moïse que dans le drame anglo-normand d'*Adam*.

trouva que cette idée naïve pouvait devenir une idée grandiose. Elle couva longtemps, et ni le XIIe, ni le XIIIe siècle ne surent en découvrir la poésie cachée. Ce fut seulement à la fin du XIVe siècle que Claus Sluter, dans un éclair de génie, sentit tout ce qu'il y avait d'écrasante majesté dans cette union de la nature humaine et de la nature animale. Son Moïse a la crinière du lion et les cornes naissantes du taureau; il porte en lui toutes les énergies de la nature sauvage, disciplinées par la pensée. Législateur, il rayonne de cette force sans laquelle la justice ne serait qu'un mot; historien des origines du monde, il semble appartenir à une race plus ancienne que le déluge. Michel-Ange, qui, lui aussi, a représenté Moïse avec les cornes du taureau, n'a pas dépassé le vieux sculpteur de Dijon; il n'a pas donné une grandeur plus surhumaine à « celui avec qui l'Éternel parlait face à face, comme on parle avec un ami [1] ».

Le Drame liturgique des prophètes nous donne, dans ses rubriques, une autre indication fort curieuse. Dans le Drame d'*Adam* et dans le Drame de Rouen, le grand prêtre Aaron s'avançait en costume épiscopal; il avait la mitre sur la tête et ressemblait de tout point à un évêque [2]. Il est évident que le moyen âge n'avait qu'une idée fort confuse du passé et sentait peu les différences qui séparent les siècles, mais il était servi par son ignorance même. En représentant Aaron sous l'aspect d'un évêque, il exprimait, avec une sorte de grandeur naïve, la continuité du sacerdoce sous les deux Lois et la perpétuité de l'Église. Ce costume d'Aaron, que nous voyons apparaître dans le drame liturgique, passa dans l'art sous l'influence du drame. Dans un manuscrit de la fin du XIIe siècle, Aaron, sacrifiant l'agneau, a la mitre épiscopale sur la tête; près de lui, Moïse, les cornes sur le front, reçoit de Dieu les tables de la Loi [3]. Moïse et Aaron sont représentés là sous l'aspect qu'ils avaient dans le drame liturgique. Au portail, aujourd'hui détruit, de Saint-Bénigne de Dijon, près de saint Pierre mis en parallèle avec saint Paul, on voyait Moïse en face d'un évêque. Cet évêque était Aaron : il représentait avec Moïse la Loi Ancienne, comme saint Pierre et saint Paul représentaient la Loi Nouvelle. Tel est le sens de cette statue d'évêque qui ornait jadis plusieurs portails du XIIe siècle. A Nesle-la-Reposte (Marne), Aaron était d'un côté du portail, saint Pierre de l'autre [4].

C'est ainsi que le Drame des prophètes a enrichi ou transformé l'iconographie traditionnelle; mais son influence fut plus profonde encore, car, comme nous allons le voir bientôt, il a inspiré à Suger et à ses artistes le magnifique thème de l'arbre de Jessé.

1. Exode, XXXIII, 11.

2. *Tunc veniet Aaron episcopali ornatu*, Drame d'*Adam* publié par L. Palustre, Paris, 1877, in-8°, p. 114. *Aaron ornatus pontificalibus indumentis et mitra*, Drame de Rouen, Gasté, *loc. cit.*, p. 7.

3. B. N., latin 11564, f° 2 v°.

4. Le portail de Nesle-la-Reposte, aujourd'hui détruit, a été reproduit par Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, t. I, Pl. XV, p. 192.

IV

Le drame, qui naquit de la liturgie de Pâques et de celle de Noël, chercha de bonne heure des sujets dans d'autres cérémonies de l'année chrétienne. Dès le commencement du XIIe siècle, on joua à Saint-Martial de Limoges la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Cette histoire pleine de poésie et de mystère, gracieuse et terrible, était bien faite pour émouvoir des âmes dont l'Évangile était l'unique étude. Elle fait partie de cette suite d'effrayants récits qui, dans l'Évangile de saint Mathieu, annoncent, sous le voile du symbole, la fin du monde et le jugement. Dans le Drame de Limoges, le français du Sud de la Loire, pour la première fois, se mêle au latin : c'est la preuve de l'intérêt que ces austères représentations excitaient chez le peuple.

Le drame, en effet, devait être émouvant. Il faut l'imaginer se jouant dans la nuit de l'église romane, où ne brillaient que les cinq lampes des Vierges sages. En vain, les Vierges folles demandaient-elles un peu d'huile à leurs compagnes ; en vain en demandaient-elles au marchand : il était trop tard. Elles s'avançaient en répétant la triste plainte :

Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit[1].

Elles avaient dormi trop longtemps. Pourtant elles espéraient encore ; elles suppliaient l'époux de leur ouvrir la porte. L'époux apparaissait alors et prononçait ces paroles terribles : « Je ne vous connais pas ! Puisque vous n'avez pas de lumières, éloignez-vous de mon seuil ! Malheureuses ! c'est en enfer que vous allez être emmenées. » Et, en effet, des démons s'emparaient d'elles et les entraînaient dans les ténèbres. Ce n'est pas sans un frisson sans doute que les spectateurs entrevoyaient les démons dans l'ombre. Ils se montrent là pour la première fois, et on peut croire qu'ils ne ressemblaient pas aux diables bouffons du XVe siècle.

C'est au XIIe siècle que le Drame des Vierges sages et des Vierges folles se jouait à Saint-Martial de Limoges. Est-ce un hasard, si les émailleurs de Limoges représentèrent, à l'extrême fin du XIIe siècle, les Vierges sages, et probablement les Vierges folles, dans une suite de belles plaques émaillées, dont deux seulement subsistent aujourd'hui[2]. Il est difficile de le croire.

Le drame dut se jouer dans tout le Sud-Ouest de la France, car, au XIIe siècle,

1. Coussemaker, *ouv. cit.*, p. 7 et suiv.

2. Elles représentent deux Vierges sages. L'une est au Musée du Bargello à Florence, l'autre, en Autriche, au Musée de Vienne. Marquet de Vasselot, *Revue archéol.*, 1905, II, Pl. XVII, et p. 420.

les artistes de ces régions représentèrent fréquemment les Vierges sages et les Vierges folles : deux chapiteaux du Musée de Toulouse, dont l'un provient du cloître Saint-Étienne, nous les montrent. Ce sont probablement les œuvres les plus anciennes qui aient été consacrées à ce sujet. Un détail, que nous rencontrons là pour la première fois, et qui sera sans cesse reproduit dans la suite, permet de rattacher l'œuvre d'art au drame. Les Vierges folles tiennent à la main une lampe effilée par le bas, évasée par le haut, comme un calice, et elles la portent *renversée*. L'Évangile ne dit rien de pareil, tandis que le drame est sur ce point d'une singulière précision : « Nous, les Vierges, qui venons vers vous, nous renversons négligemment notre huile. »

Nos, Virgines, quæ ad vos venimus
Negligenter oleum fundimus.

Ainsi s'explique le geste des Vierges folles, dont l'art oriental n'offrait aucun exemple, car, dans l'art oriental, les Vierges tiennent à la main de longues torches [1]. Chez nous, les lampes qu'elles portent sont les lampes mêmes de l'église, celles qu'on suspendait au-dessus des autels.

C'est dans les provinces voisines du Limousin, dans le Poitou et dans la Saintonge, que les Vierges sages et les Vierges folles ont été le plus souvent représentées par les artistes [2] : sans doute le Drame de Saint-Martial de Limoges se jouait dans toute cette région.

Le thème des Vierges sages et des Vierges folles a pénétré de bonne heure dans l'art de la France du Nord. Nous verrons, au chapitre suivant, qu'il a été apporté à Saint-Denis par les sculpteurs méridionaux ; mais il est nécessaire de faire remarquer, dès maintenant, qu'à Saint-Denis la première des Vierges folles est représentée dans le tympan auprès des damnés ; elle est au seuil de la région infernale, et va bientôt, comme dans le drame, sentir sur son épaule la griffe de Satan.

Telles furent les principales influences du drame liturgique sur l'iconographie ; leur importance est grande. Pour la première fois l'artiste, affranchi des modèles orientaux, se trouva en face de la nature. Il fallut qu'il fixât le grand geste de l'ange soulevant le couvercle du tombeau ; il dut représenter Madeleine se penchant dans le sépulcre pour y prendre le linceul, ou tombant évanouie sur le sarcophage ; à côté des scènes pathétiques, il eut à représenter des scènes familières : le marchand à son comptoir pesant les aromates dans sa balance, les Saintes Femmes lui remettant le prix de leur achat. La vie entra dans la monotone procession des rois Mages ; il fallut exprimer leur émotion à la vue de l'étoile arrêtée au-dessus de la

1. *Évangile* de Rossano, VIe siècle ; saint Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (nos 49-50), IXe siècle ; *Tétraévangile* de Paris, grec 74, XIe siècle, Omont, t. I, Pl. XXXIX.

2. Chadenac, Corme-Royal, Aulnay, Pont-l'Abbé, Pérignac (Charente-Inférieure), Argenton-Château, Notre-Dame-de-la-Coudre à Parthenay, Saint-Hilaire de Melle, Saint-Pompain (Deux-Sèvres).

tête de l'Enfant, les deux derniers se la montrant encore, pendant que le premier s'agenouille. Chaque fois il fallut créer.

Le drame introduisit donc dans l'art un principe de liberté. En même temps il l'enrichit. Des motifs nouveaux apparurent au portail des églises : prophètes portant sur des phylactères les paroles du drame, Vierges sages, Vierges folles et, bientôt, nous allons le voir, arbre de Jessé.

Des costumes, des attributs singuliers donnèrent aux personnages consacrés un aspect qu'ils n'avaient jamais eu : Moïse eut sur le front les cornes du taureau, Aaron porta la mitre épiscopale, les disciples d'Emmaüs reçurent le bâton, la panetière, le bonnet des pèlerins de Compostelle, les Vierges sages et les Vierges folles portèrent la lampe du sanctuaire. L'art français commença à se distinguer nettement de l'art oriental.

CHAPITRE V

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE
SUGER ET SON INFLUENCE

I. Saint-Denis et l'art du moyen âge. — Le rôle de Suger. — La grande croix d'or de Saint-Denis, œuvre de Godefroy de Claire. — II. L'opposition symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament reparaît a Saint-Denis sous l'influence de Suger. — III. Les vitraux symboliques du xiiie siècle ont leur origine a Saint-Denis. — IV. Diffusion du symbolisme de Saint-Denis en France et en Europe. — V. L'arbre de Jessé est né très probablement a Saint-Denis. — Il est en rapport avec le drame liturgique. — L'arbre de Jessé se répand en Europe. — VI. Le Jugement dernier de Saint-Denis, imitation du Jugement dernier de Beaulieu. — Les Vierges sages et les Vierges folles. — VII. Dieu le Père portant son Fils en croix apparaît a Saint-Denis. — Le Couronnement de la Vierge, création probable de Suger.

Diverses causes ont contribué à transformer et à enrichir l'iconographie du xiie siècle. Le drame liturgique est une de ces causes, le génie de Suger en est une autre.

Nous croyons volontiers que le grand art du moyen âge est une œuvre collective, et il y a, dans cette conception, il faut le reconnaître, une grande part de vérité, puisque l'art exprime alors la pensée de l'Église. Mais cette pensée, elle-même, s'incarne dans quelques hommes supérieurs. Ce ne sont pas les foules qui créent, mais les individus. Laissons aux romantiques l'idée mystique d'un peuple bâtissant les cathédrales avec son seul instinct, — un instinct plus infaillible que la science et que la raison. Cette prétendue baguette magique de l'instinct n'a jamais rien fait sortir de terre. Si nous savions mieux l'histoire, nous trouverions aux origines de toutes les innovations une grande intelligence. Quand l'iconographie se transforme, quand l'art adopte des thèmes nouveaux, c'est qu'un penseur a collaboré avec les artistes. Suger fut un de ces grands hommes qui font entrer l'art dans des voies nouvelles ; grâce à lui, Saint-Denis a été, à partir de 1145, le foyer d'où un art rajeuni a rayonné sur la France et sur l'Europe.

Il n'y a pas longtemps que l'on a commencé à entrevoir tout ce que l'art français

devait à Saint-Denis. On a découvert d'abord que le fameux déambulatoire de Suger, avec ses chapelles rayonnantes à nervure médiane, d'un type si particulier, avait fait école. On en a reconnu des imitations plus ou moins fidèles à Saint-Germain-des-Prés, à Senlis, à Noyon, à Saint-Leu-d'Esserent, à Saint-Pourçain, à Ébreuil, à Vézelay, à Saint-Étienne de Caen. Puis on s'est aperçu que la grande sculpture monumentale de la France du Nord était née à Saint-Denis : les portails de Chartres, d'Étampes, de Provins, du Mans, d'Angers (pour ne citer que les plus connus) ordonnent leurs statues et leurs bas-reliefs d'après le modèle qu'avaient donné les sculpteurs de Suger. Enfin, on a vu que les vitraux de Saint-Denis avaient été imités en France et en Angleterre, et que la belle école de peinture sur verre du XIIe siècle méritait de s'appeler « l'école de Saint-Denis ».

Voilà, pour l'église de Saint-Denis, bien des titres de noblesse. Mais elle en a d'autres encore. Je suis convaincu que l'iconographie du moyen âge lui doit autant que l'architecture, la sculpture et la peinture sur verre. L'abbé Suger fut, dans le domaine du symbolisme, un créateur; il proposa aux artistes des types nouveaux, des combinaisons nouvelles que le siècle suivant adopta. Plusieurs chapitres de l'iconographie du XIIIe siècle se sont élaborés à Saint-Denis.

I

Tout le monde sait que Suger a pris soin de raconter lui-même l'histoire de la reconstruction de son église[1]. Son livre, écrit dans une langue difficile, peu composé, sans proportions, séduit néanmoins par l'accent. A chaque page éclate l'amour du beau, la foi dans la vertu de l'art. L'art semble à Suger un médiateur nécessaire entre l'esprit humain et l'idée pure; il écrit ce noble vers :

Mens hebes ad verum per materialia surgit.

« Notre pauvre esprit est si faible que ce n'est qu'à travers les réalités sensibles qu'il s'élève jusqu'au vrai. » Un tel livre, animé par une haute pensée et riche de détails précis, est unique; grâce à lui, un peu du profond mystère qui entoure les créations de l'art du XIIe siècle se dissipe.

Il est remarquable que Suger, dans son ouvrage, parle moins de l'église elle-même que des œuvres d'art qui l'embellissent. C'est aux vitraux, aux revêtements de l'autel, à la grande croix d'or du chœur, qu'il consacre les plus longs développements. Il en a rédigé lui-même les inscriptions, et on devine qu'il en a surveillé

1. *Liber de rebus in administratione sua gestis*. Ed. Lecoy de la Marche.

l'exécution avec soin. Or, il se trouve que toutes ces œuvres avaient le même caractère et qu'elles étaient toutes, autant qu'on peut en juger aujourd'hui, profondément symboliques.

C'est la croix d'or qui mérite surtout de retenir notre attention, car c'était, ce semble, un des plus précieux monuments non seulement de l'art, mais encore de la pensée du moyen âge. Elle était destinée à marquer la place sacrée où, à l'origine, avaient été ensevelis saint Denis et ses deux compagnons. On la voyait de tous les points de l'église, car elle avait près de sept mètres de haut. A la croix, toute éblouissante de pierreries, était attaché un grand Christ d'or, dont les plaies étaient des rubis. Un haut pilier carré servait de support à la croix, et ce pilier était lui-même une merveille ; il était, sur chaque face, décoré de dix-sept émaux où la vie de Jésus-Christ était mise en parallèle avec les scènes de l'Ancien Testament, qui en étaient la figure ; à la base, les quatre évangélistes écrivaient le récit de la Passion, et, au sommet, quatre mystérieuses figures contemplaient la mort du Sauveur[1]. Cinq orfèvres, et parfois sept, avaient travaillé pendant deux ans à ce chef-d'œuvre.



Phot. Revue Art anc. et mod.

Fig. 121. — Pied de croix de Saint-Bertin.
Musée de Saint-Omer.

1. La description de Suger doit être complétée par les détails que donne Doublet dans son *Histoire de la royale abbaye de Saint-Denis*, 1625, p. 251 et suiv., et par l'Inventaire du trésor de Saint-Denis, manuscrit du commencement du XVIIe siècle qui se trouve aux Archives (LL, n° 1327). Tous les renseignements que l'on peut tirer de ces trois sources ont été fort bien mis en œuvre par Labarte, dans son *Histoire des arts industriels*, t. I, p. 413 et suiv.

Les vandales qui firent fondre la croix de Suger nous ont privé d'un monument capital ; que de choses nous deviendraient claires si nous avions encore les émaux symboliques du pilier !

Pourtant, la croix de Suger n'a pas disparu tout entière. Il en subsiste une copie, mais si réduite qu'à peine peut-elle nous donner une idée de l'original. Le Musée de Saint-Omer possède un pied de croix du XIIe siècle, qui provient de l'abbaye de Saint-Bertin ; il n'a pas plus de trente centimètres de haut ; c'est un pilier carré, revêtu d'émaux et orné à sa base de quatre figurines assises, qui sont les quatre évangélistes (fig. 121). Ce charmant monument, si minuscule qu'il soit, a semblé à Labarte une imitation évidente de la grande croix de Suger. Aux affirmations un peu vagues de Labarte, je puis ajouter un argument qui changera, je crois, la vraisemblance en certitude.

Le pied de croix de Saint-Bertin est orné, dans sa partie haute, de quatre figures singulières. Il en est deux qui ont leur nom gravé près d'elles. L'une est *la Terre :* c'est une femme qui tient une bêche à la main ; l'autre est *la Mer :* c'est un vieillard qui porte un poisson. Les deux noms qui manquent sont faciles à deviner ; il est clair que le personnage qui a entre ses bras une salamandre est *le Feu*, et que celui qui montre du doigt le ciel est *l'Air*. Ces quatre figures sont les quatre éléments. Elles symbolisent le principe des choses. Les Éléments de l'univers contemplent avec stupeur la mort de l'Ordonnateur de l'univers.

Or, ces quatre figures décoraient également le chapiteau qui couronnait le pilier de la croix de Suger[1]. Doublet, le vieil historien de Saint-Denis, a copié les vers qui étaient gravés sur le chapiteau et qui expliquaient le sens des figures[2] ; les voici :

Terra tremit, pelagus stupet, alta vacillat abyssus,
Jure dolent domini territa morte sui.

« La terre tremble, la mer s'épouvante, le profond abîme de l'air vacille : il est juste que les éléments se lamentent, épouvantés par la mort de leur créateur. »

Le doute n'est pas possible. Quoique l'inscription ne parle que de la terre, de la mer et de l'air, on peut bien croire que les quatre éléments décoraient le chapiteau du pilier de Saint-Denis. L'orfèvre qui a ciselé le pied de croix de Saint-Bertin a donc copié très fidèlement la croix de Saint-Denis. Ainsi cette belle idée poétique, cette grande lamentation de l'univers sur la mort du Créateur est sortie de l'imagination de Suger. Le distique est évidemment de lui ; et d'ailleurs, au-dessus du chapiteau, on voyait Suger, lui-même, prosterné au pied de la croix ; c'était sa signature et comme la preuve qu'il avait tout ordonné.

1. Le rédacteur de l'Inventaire du trésor de Saint-Denis, ne sachant ce que représentaient ces quatre personnages, les appelle des prophètes.

2. Doublet, p. 253.

Le pied de croix de Saint-Bertin devient donc un monument de premier ordre, puisqu'il est une imitation d'une des œuvres les plus grandioses du XIIe siècle. On peut supposer, sans invraisemblance, que l'orfèvre qui l'a ciselé est un des sept artistes qui travaillèrent à Saint-Denis sous les yeux de Suger. Quel est cet orfèvre ? On l'ignorait il y a quelques années, mais on sait aujourd'hui que le pied de croix de Saint-Bertin est sorti de l'atelier de Godefroy de Claire[1].



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 122. — Prophète traçant le signe T. Médaillon d'un vitrail de Saint-Denis.

Godefroy de Claire est un des grands artistes du XIIe siècle. Né à Huy, entre Namur et Liège, il était de cette vallée de la Meuse qui a retenti pendant des siècles du marteau des batteurs de cuivre et des tailleurs de pierre. Godefroy de Claire était un Wallon de langue française ; il appartenait à cette race active, ingénieuse, qui a produit tant d'artistes, et qui en a donné plus d'un à la France.



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 123. — Prophète traçant le signe T. Croix de Saint-Bertin.

Son œuvre, qui a dû être immense, n'a pas péri tout entière. Elle a été reconstituée par deux érudits, O. von Falke et Frauberger. Partant de deux châsses de Huy, que des documents authentiques donnent à Godefroy de Claire, ils en ont rapproché plusieurs autres monuments, dispersés aujourd'hui dans les musées et les trésors d'église, et qui sont certainement de la même main. L'analogie des émaux, dont toutes ces œuvres sont enrichies, indique la communauté d'origine. C'est ainsi que nous a été rendue l'œuvre d'un grand artiste.

Quand on a lu les pages consacrées par les deux érudits à l'œuvre de Godefroy

1. O. von Falke et H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort-a.-M., 1904, in-fol.

de Claire, on n'a pas de peine à leur accorder que la croix de Saint-Bertin est sortie de son atelier : elle offre, en effet, avec les monuments du même groupe des ressemblances telles, que le doute n'est pas possible.



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 124. — Moïse et le serpent d'airain. Médaillon d'un vitrail de Saint-Denis.

Acceptons leurs conclusions, car nous ne saurions refaire ici leur livre, et voyons quelles conséquences on peut en tirer. « Il n'est peut-être pas trop osé, disent MM. Otto von Falke et Frauberger, d'avancer que Godefroy de Claire et son atelier ont été appelés par Suger à Saint-Denis[1]. » Ils n'en disent pas davantage, et l'on s'étonne qu'ils se soient arrêtés là. Il faut montrer qu'on peut aller plus avant et arriver à de véritables certitudes.

Il est naturel de rappeler d'abord que Suger, parlant des orfèvres qui travaillèrent à la croix de Saint-Denis, les appelle « aurifabros Lotharingos » ; il les avait donc fait venir de la Lorraine. Or, au temps de Suger, Namur, Huy et Liège faisaient partie de ce qu'on appelait le duché de Basse-Lorraine, une des divisions de l'antique Lotharingie. Il y a là une première concordance qui est frappante.

Mais c'est à l'œuvre elle-même qu'il faut demander des preuves.

Le pied de la croix de Saint-Bertin est, nous l'avons dit, décoré d'émaux symboliques. On y voit, par exemple, Moïse devant le serpent d'airain, Isaac portant le bois du sacrifice, le signe *tau* écrit sur le front des justes : chacun de ces épisodes bibliques est une figure du sacrifice de Jésus-Christ.



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 125. — Moïse et le serpent d'airain. Croix de Saint-Bertin.

Si la croix de Suger existait encore, nous y retrouverions sans doute toutes ces

1. O. von Falke et H. Frauberger, *ouv. cit.*, p. 78.

scènes traitées de la même manière ; mais elle a disparu, et de l'œuvre décorative de Suger, à Saint-Denis, il ne reste plus aujourd'hui que quelques panneaux de vitraux. Par un heureux hasard, deux de ces panneaux représentent justement deux des scènes qui décorent le pied de la croix de Saint-Bertin : Moïse devant le serpent d'airain, et les justes marqués au front du signe *tau*. La comparaison en est du plus vif intérêt. Assurément, il y a des différences entre la verrière et l'émail, mais il y a aussi des ressemblances singulières : ici et là, par exemple (fig. 122 et fig. 123), le signe *tau* est dessiné par le prophète sur le grand front *chauve* d'un vieillard. Quant à Moïse, il a, dans les deux œuvres, la même attitude : il lève le bras droit vers le serpent d'airain et porte, de la main gauche, les tables de la Loi (fig. 124 et 125). Ne sent-on pas un original commun ?

Ce n'est pas tout. D'autres œuvres de Godefroy de Claire nous montrent des réminiscences évidentes de l'art de Saint-Denis. Un reliquaire émaillé de la vraie croix, provenant de Stavelot et conservé à Hanau, a tous les caractères de son atelier, et on peut le lui attribuer avec une entière certitude. Or, un médaillon d'émail du reliquaire, représentant la bataille de Constantin et de Maxence, offre la plus grande analogie avec un et même deux panneaux du vitrail de la première Croisade, qui se voyait jadis à Saint-Denis. L'original a disparu, mais un mauvais dessin de Montfaucon nous en a conservé le souvenir [1] : le groupement des cavaliers, le mouvement de l'oriflamme au milieu des lances, la fuite des vaincus, les morts sous les pieds des chevaux, tout est conçu de la même manière [2].

Le hasard ne saurait expliquer de pareilles ressemblances. La suite de cette étude nous apportera d'autres preuves, mais, dès maintenant, il me paraît évident que Godefroy de Claire a fait partie de la grande école de Saint-Denis, qui, vers 1140, était la première de l'Europe. Les dates n'y contredisent en aucune manière, car, s'il faut en croire Jean d'Outremeuse, Godefroy de Claire était, en 1173, un vieillard, et, en 1174, il entrait chez les religieux de Neufmoustier pour y finir ses jours [3] : vers 1140 [4], par conséquent, il était dans toute la force de l'âge.

1. Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, t. I, p. 391 et 392.

2. Ajoutons encore un argument. La châsse de saint Héribert, à Deutz, œuvre de Godefroy de Claire, offre une particularité curieuse qui est une marque d'origine. Un des prophètes a les jambes croisées : il semble tout prêt à danser. Telle est l'attitude singulière de quelques-unes des statues du portail de Saint-Denis, dont Montfaucon nous a laissé le dessin.

3. Voir J. Helbig, *L'Art mosan*, Bruxelles, 1906, in-fol., p. 38 et suiv.

4. La croix de Suger fut consacrée par le pape Eugène III en 1147, quand il vint à Saint-Denis, mais elle pouvait être terminée depuis plusieurs années. Il est probable qu'elle fut commencée en même temps que le chœur, vers 1140.

II

Godefroy de Claire a donc mis son talent au service de Suger; mais, s'il a beaucoup donné, il a aussi beaucoup reçu. Quand on étudie les monuments groupés sous son nom, on est étonné de la place qu'y tient le symbolisme; les types figuratifs de la mort et de la résurrection de Jésus-Christ y reviennent fréquemment.

Or, c'est l'un des phénomènes les plus curieux de l'histoire de l'art du moyen âge que l'apparition soudaine du symbolisme vers 1140. Les siècles antérieurs, assurément, n'ignoraient pas les harmonies de l'Ancien et du Nouveau Testament, puisque les Pères en sont pleins. On n'avait jamais cessé d'enseigner qu'Isaac portant le bois du sacrifice était la figure de Jésus-Christ portant le bois de la croix. Le livre sans cesse cité dans l'école depuis le temps de Charlemagne, la *Glose ordinaire* de Walafried Strabo, montrait Jésus-Christ présent à chaque page de l'Ancien Testament, y retrouvait toute son histoire. Mais, chose étrange, une doctrine si bien établie semblait presque ignorée des artistes : elle ne leur inspirait rien. Les ivoires et les manuscrits carolingiens ne mettent jamais en parallèle les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament[1]. Même absence de symbolisme au x[e] et au xi[e] siècle. Pendant cette longue période de trois siècles, je ne trouve à citer qu'une miniature du *Sacramentaire* de Drogon, frère de Louis le Débonnaire et évêque de Metz. Dans le T majuscule du canon de la messe, on voit Abel présentant l'agneau, Abraham portant le bélier substitué à Isaac[2] et, au milieu, Melchisédech déposant le pain et le vin sur l'autel. Il est évident que l'offrande de chacun de ces personnages est symbolique et rappelle une offrande plus haute. Mais l'artiste y a à peine songé; il s'est contenté d'illustrer le canon de la messe qui s'exprime ainsi : « Sur cette offrande, daignez, Seigneur, jeter un regard favorable, comme il vous a plu d'agréer le don du juste Abel, votre serviteur, le sacrifice d'Abraham, votre patriarche, et le sacrifice saint, l'hostie sans tache de votre grand prêtre Melchisédech. » Ce n'est pas là encore le vrai symbolisme tel qu'il sera compris plus tard.

La stérilité symbolique de ces longs siècles est d'autant plus singulière que l'ancien art chrétien avait connu l'opposition des deux Testaments. Au vi[e] siècle, Rusticus Helpidius composa les inscriptions explicatives d'un cycle de fresques typologiques. Les fresques ont disparu, et nous ne savons même pas quelle église de

1. J'ai cru, avec quelques archéologues, que les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament peintes à Ingelheim, dans le palais de Louis le Débonnaire, et décrites par Ermoldus Nigellus, formaient des couples donnant la réalité et la figure. Une étude plus attentive du poème d'Ermoldus Nigellus m'a convaincu que ces oppositions n'existaient pas. Il n'y a là qu'une œuvre narrative.

2. Et non pas saint Jean-Baptiste, comme on le dit d'ordinaire.

l'Italie elles ornaient, mais les vers subsistent[1]. Ici les oppositions sont aussi nettes qu'on peut le désirer : à Jésus portant sa croix correspond Isaac marchant au supplice; à Jésus promulguant sur la montagne une Loi nouvelle répond Moïse recevant sur le Sinaï la Loi Ancienne; à la tour de Babel, où les langues se confondent, s'oppose la Pentecôte, où les apôtres reçoivent le don des langues.

Au siècle suivant, les artistes continuèrent à opposer l'Ancien Testament au Nouveau. En 684, Benoît Biscop, abbé de Weremouth, en Angleterre, rapporta de Rome des tableaux symboliques pour en orner son monastère. « Ils exprimaient avec beaucoup de méthode, dit Bede le Vénérable, la concordance des deux Testaments. On voyait, par exemple, Isaac portant le bois du sacrifice en face du Seigneur portant sa croix; de même, au serpent élevé dans le désert par Moïse correspondait le Fils de l'Homme élevé sur la croix[2]. »

C'est la dernière mention d'une œuvre symbolique; le silence se fait ensuite et dure trois siècles et demi. Pourtant les ivoires, les manuscrits enluminés abondent, les descriptions d'œuvres d'art ne sont pas rares non plus : nulle part le symbolisme n'apparaît.

Le symbolisme ressuscite soudain à Saint-Denis au temps de Suger. L'harmonie des deux Testaments fut le motif principal de l'ornementation intérieure de l'église : elle éclatait aux vitraux, aux revêtements de l'autel, au pilier de la croix. Cette grande croix devait être un véritable monument de science théologique, car, sur chaque face du pilier, huit scènes de la Bible s'opposaient à huit scènes de l'Évangile[3], de sorte que trente-deux figures correspondaient à trente-deux réalités. C'est la richesse symbolique d'une *Bible des pauvres*, dont nous avons ici le plus ancien exemple. D'où venait cette science ? sinon de Suger, qui passait une partie des nuits, nous dit son biographe, à lire les livres des Pères et qui ne pouvait ignorer un ouvrage symbolique comme le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun, tout récemment écrit. Suger, grand homme d'action, fut aussi un homme de méditation et de rêve. Les consonances des Livres Saints, la poésie des merveilleux accords ménagés par Dieu dans l'Écriture charmaient son imagination; il y revenait sans cesse. Les vitraux qui subsistent à Saint-Denis, ces vitraux qu'il ordonna lui-même, sont du symbolisme le plus raffiné. Un médaillon résume toute sa pensée : Jésus-Christ couronne d'une main la Loi Nouvelle, et de l'autre enlève le voile qui cache le visage de l'Ancienne Loi; au-dessous, on lit ce vers :

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat.

« Ce que Moïse couvre d'un voile est dévoilé par la doctrine du Christ. »

1. Publiés par J. von Schlösser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendlandischen Mittelalters*, p. 34.

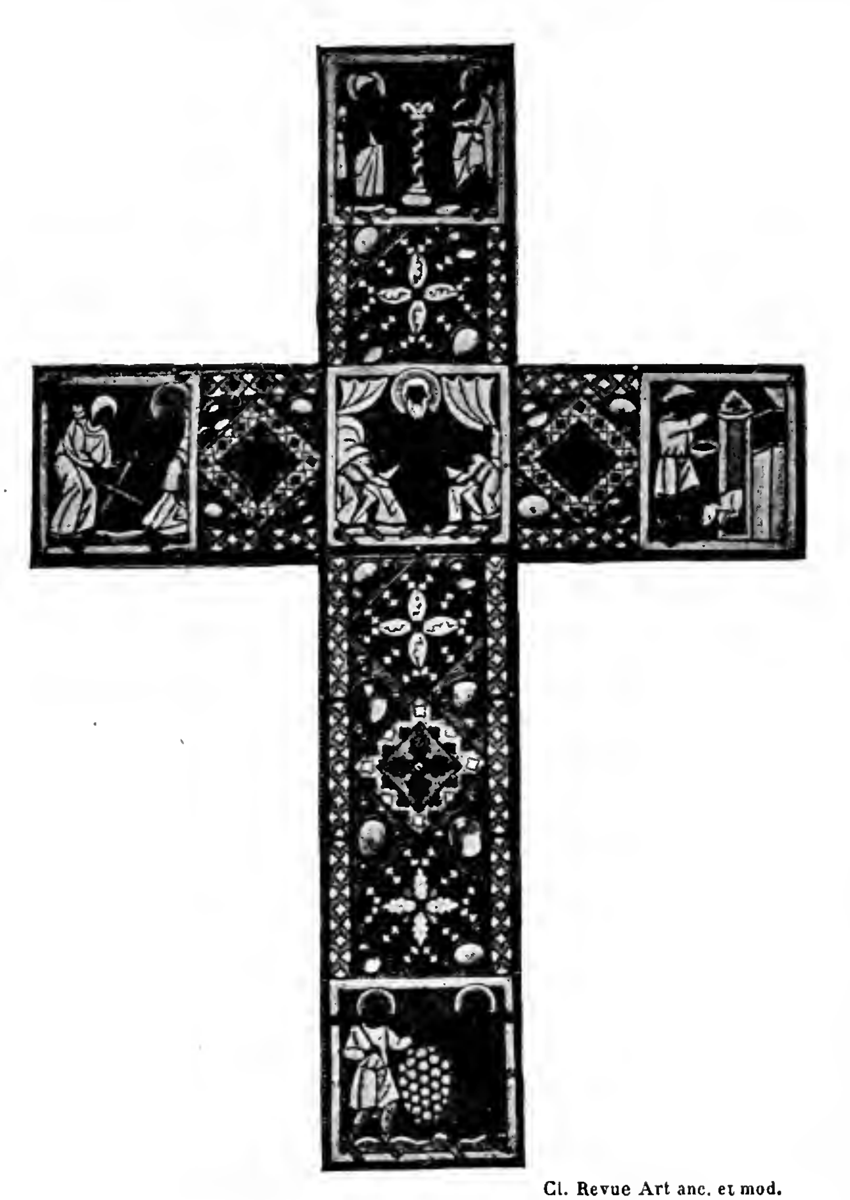
2. Bede le Vénérable, *Hist. abbatum Wiremuthensium, Patrol.*, t. XCIV, col. 720.

3. Il y avait dix-sept émaux sur chaque face; ils étaient groupés deux à deux, mais il y en avait un qui était isolé.

Qu'un tel homme ait remis en honneur le symbolisme dans l'art, et que de Saint-Denis le symbolisme ait, comme nous allons le voir, rayonné sur toute l'Europe, c'est ce dont on ne doit pas songer à s'étonner.

III

Godefroy de Claire est sans doute un des premiers artistes qui emportèrent le symbolisme de Saint-Denis. Trois croix émaillées et un autel portatif, sortis de son atelier, sont ornés de scènes symboliques dont il n'y avait plus d'exemple depuis des siècles. Quelques scènes même semblent entièrement nouvelles. On y voit, par exemple, Jacob bénissant ses deux fils en croisant les bras sur leur tête[1]; les Hébreux immolant l'agneau et traçant avec son sang le signe *tau* sur la porte de leurs maisons[2]; la veuve de Sarepta portant deux morceaux de bois réunis en croix[3]; les deux explorateurs rapportant, suspendue à une perche, la grappe de la Terre Promise[4] (fig. 126); Jonas vomi par la baleine[5]; Samson enlevant les portes de Gaza[6]. Tous ces épisodes de l'Ancien Testament sont autant de figures du



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 126. — Croix émaillée du XIIe siècle. Musée Britannique.

1. Croix émaillées du Musée Victoria et Albert et du Musée Britannique ; pied de la croix de Saint-Bertin.

2. Croix du Musée Victoria et Albert ; pied de la croix de Saint-Bertin ; croix du Musée Britannique.

3. Croix du Musée Victoria et Albert, croix du Musée Britannique ; pied de la croix de Saint-Bertin ; autel portatif d'Augsbourg.

4. Croix du Musée Victoria et Albert ; pied de la croix de Saint-Bertin.

5. Autel portatif de Stavelot.

6. Autel portatif de Stavelot.



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 127. — Types figuratifs. Autel portatif de Stavelot.

Portement de Croix, de la crucifixion, de la Résurrection[1] ; elles étaient tout à fait à leur place sur une croix ou sur un autel.

D'où venaient des scènes si nouvelles? Godefroy de Claire ne les avait pas inventées : il les rapportait de Saint-Denis. Nous pouvons l'affirmer pour la grappe de la Terre Promise, représentée avec d'autres sujets allégoriques sur le revêtement d'or



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 128. — Types figuratifs. Médaillon d'un vitrail de Bourges.

entourant l'autel principal de l'église : un vers de Suger ne laisse aucun doute sur ce point[2].

Quant aux autres scènes, je crois qu'on peut avancer sans crainte qu'on les voyait toutes aussi à Saint-Denis. Et voici pourquoi.

Saint-Denis a été, au XII[e] siècle, le grand atelier de la peinture sur verre[3]. Les

1. Pour l'explication de ces symboles, qui ne saurait trouver place ici, voir *L'Art religieux du XIII[e] siècle en France*, 5[e] édit., p. 142 et suiv.

2. *Botrum vecte ferunt qui Christum cum cruce quærunt.*

3. J'ai essayé de montrer cela dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I, 2[e] partie, p. 784 et suiv.

modèles créés à Saint-Denis étaient si admirés, qu'au commencement du XIII[e] siècle on s'en inspirait encore. A Chartres, le fameux vitrail de Charlemagne est une imitation d'un vitrail de Saint-Denis, antérieur de soixante-dix ans, dont Montfaucon a reproduit quelques panneaux[1]. Le plus intéressant peut-être des vitraux de Chartres est un vitrail symbolique qui met la Passion, la Mort et la Résurrection de Jésus-Christ en parallèle avec des scènes de l'Ancien Testament. Le vitrail est malheureusement mutilé, mais il a été reproduit, quelques années après, à Bourges et au Mans, avec fort peu de changements. Or, dans le vitrail de Chartres figurent, ou figuraient, tous les types bibliques adoptés par Godefroy de Claire : bénédiction de Jacob, veuve de Sarepta, porte marquée du *tau*, grappe de la Terre Promise, Samson, Jonas. Le verrier de Chartres avait-il donc, comme Godefroy de Claire, demandé son inspiration aux créations de Suger, à Saint-Denis ? J'en suis convaincu, bien qu'aujourd'hui les preuves directes fassent défaut. Mais il y a des preuves indirectes. Les ressemblances extraordinaires qui se remarquent entre les œuvres de Godefroy de Claire et les vitraux de Chartres et de Bourges prouvent l'existence d'un original commun qui ne pouvait être qu'à Saint-Denis. Signalons quelques-unes de ces ressemblances. Sur l'autel portatif de Stavelot, aujourd'hui à Bruxelles, Abraham, conduisant Isaac au supplice, porte de la main droite un coutelas, de la main gauche un récipient d'où jaillissent des flammes (fig. 127) : tel est l'Abraham du vitrail de Chartres et du vitrail de Bourges. Ce même autel de Stavelot nous montre Jonas sortant à mi-corps de la gueule du monstre marin : du haut du ciel, la main de Dieu fait pleuvoir des rayons de feu sur la face du prophète. Le Jonas de Chartres a été brisé ; mais le Jonas de Bourges offre avec celui de Stavelot la plus frappante analogie : le détail si original des rayons partant de la main divine s'y retrouve (fig. 128). La croix émaillée du Musée Britannique est décorée, en son milieu, de la Bénédiction de Jacob ; le patriarche, en croisant les bras, bénit ses deux petits-fils inclinés devant lui : Éphraïm et Manassé (fig. 126). La scène est identique au vitrail de Chartres et au vitrail de Bourges (fig. 129) ; une petite particularité trahit la communauté d'origine : sur



Cl. Revue Art anc. et mod.
Fig. 129. — La Bénédiction de Jacob. Médaillon d'un vitrail de Bourges.

1. Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, t. I, Pl. XXIV et XXV.

la croix du Musée Britannique, comme au vitrail de Bourges, Jacob est assis entre deux rideaux relevés.

Il paraîtra évident, après ces exemples, qu'un modèle, aujourd'hui perdu, a inspiré à la fois l'œuvre de Godefroy de Claire et celle des verriers français. Tous les faits rassemblés ici prouvent que ce modèle ne pouvait être ailleurs qu'à Saint-Denis. Ainsi, toutes les scènes figuratives que nous rencontrons pour la première fois dans l'œuvre de Godefroy de Claire sont nées à Saint-Denis et ont été proposées aux artistes par l'abbé Suger.

IV

Toutes les œuvres symboliques de Saint-Denis : vitraux, revêtement de l'autel, croix émaillée, doivent être antérieures à 1144, date de la consécration solennelle du chœur. Or, avant cette date, le symbolisme est extrêmement rare en Europe[1]; après cette date, nous le rencontrons partout.

En Angleterre, le plus ancien exemple d'un grand ensemble typologique se voyait à Peterborough. Tout le chœur de l'église était décoré de fresques, aujourd'hui détruites, mais dont les inscriptions, relevées jadis, nous sont connues. Chaque scène de la vie de Jésus-Christ était accompagnée des épisodes de l'Ancien Testament qui en sont la figure. L'œuvre devait presque égaler par la richesse du symbolisme le fameux pied de croix de Suger.

On y voyait, justement, les scènes figuratives qui nous ont semblé apparaître pour la première fois à Saint-Denis : veuve de Sarepta, bénédiction de Jacob, *tau* inscrit sur le front des Hébreux et sur les portes de leurs maisons[2]. Or, les fresques de Peterborough, comme le prouve un document, n'étaient pas antérieures à 1170[3].

L'Allemagne a connu un peu plus tôt que l'Angleterre le nouveau symbolisme. C'est vers 1160 que l'orfèvre Fridericus, de Cologne, dut achever le plus curieux

1. On ne le rencontre guère que sur quelques autels portatifs allemands du commencement du XIIe siècle, qui perpétuent la tradition carolingienne du *Sacramentaire* de Drogon. Ils illustrent le canon de la messe. On y voit donc le sacrifice d'Abraham, l'offrande d'Abel et de Melchisédec, et quelquefois le grand-prêtre Aaron et Moïse. Je citerai comme exemples l'autel portatif de München-Gladbach et celui de la collection Martin Le Roy, que MM. O. von Falke et Frauberger attribuent à l'orfèvre de Cologne Eilbertus, et datent des environs de 1130.

2. Le *Psautier* de Peterborough, beau manuscrit anglais enluminé vers le milieu du XIIIe siècle, nous donne une reproduction rajeunie des peintures de l'église. C'est ce qu'a établi M. Montague Rhodes James dans le tome X des *Cambridge antiquarian Society's communications*. Les inscriptions qui accompagnent les miniatures sont les mêmes qui accompagnaient les fresques. Elles se retrouvent dans un vitrail symbolique de Cantorbéry.

3. Voir *Le Psautier de Peterborough*, publié par J. van den Gheyn, Haarlem, in-fol., p. 11 et suiv.

des autels portatifs allemands[1]. De petites scènes, accompagnées d'inscriptions explicatives, nous montrent les allégories de la Rédemption qui nous sont familières : grappe de la Terre Promise, croix de la veuve de Sarepta, *tau* inscrit sur la porte des maisons ou sur le front des Hébreux. C'est tout le symbolisme de Saint-Denis qui pénètre en Allemagne. Qui avait transmis à l'orfèvre allemand des motifs si nouveaux? MM. O. von Falke et Frauberger, frappés de certaines analogies de technique, ont affirmé que Fridericus s'était trouvé en contact, à un certain moment de sa carrière, avec l'atelier de Godefroy de Claire. Cette rencontre aurait eu lieu, vers 1160, au temps où Godefroy de Claire travaillait à Cologne à la châsse de saint Heribert de Deutz, et rien n'est plus vraisemblable. L'hypothèse admise, on ne s'étonnera plus de rencontrer le symbolisme de Saint-Denis dans l'œuvre d'un orfèvre allemand.

C'est encore un orfèvre, mais un orfèvre français, Nicolas de Verdun, qui, vingt ans après, donna à l'Autriche le bel ensemble symbolique de Klosterneubourg. Il n'y a rien de plus magnifique en Europe : d'admirables émaux, qui décoraient jadis un ambon et qui forment maintenant un retable, mettent les scènes du Nouveau Testament en opposition avec les figures de l'Ancien[2]. La croix de Suger, revêtue de ses émaux, devait ressembler à cela. On dirait que l'artiste s'en est inspiré, car la grappe de la Terre Promise, le signe *tau* inscrit au fronton des maisons nous ramènent encore à Saint-Denis. L'œuvre est datée de 1181. Nicolas de Verdun avait-il reçu l'enseignement de Godefroy de Claire? Était-il un des derniers disciples des Lorrains qui avaient travaillé pour Suger? Nous ne le savons pas, mais tout invite à le supposer.

L'Allemagne accueille donc dans la seconde moitié du XII[e] siècle le symbolisme né dans l'Ile-de-France. A partir de 1160 environ, il y eut en Allemagne des émaux, des fresques, des miniatures symboliques[3]. Nous retrouvons parfois dans ces œuvres le souvenir d'originaux qui nous sont connus. Une fresque de l'abbaye de Gröningen en Saxe nous montre un Moïse frappant le rocher presque semblable au Moïse du pied de la croix de Saint-Bertin.

De Saint-Denis, le nouveau symbolisme n'a donc pas tardé à rayonner sur une partie de l'Europe chrétienne. Chose curieuse, c'est en France qu'il a laissé, au XII[e] siècle, le moins de traces. Pourtant, entre les vitraux symboliques du XIII[e] siècle et les créations de Suger, il y a, nous l'avons vu, d'étroits rapports; il faut donc

1. Reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 1. L'autel a été rattaché au groupe des œuvres de l'orfèvre Fridericus par MM. Otto von Falke et Frauberger.

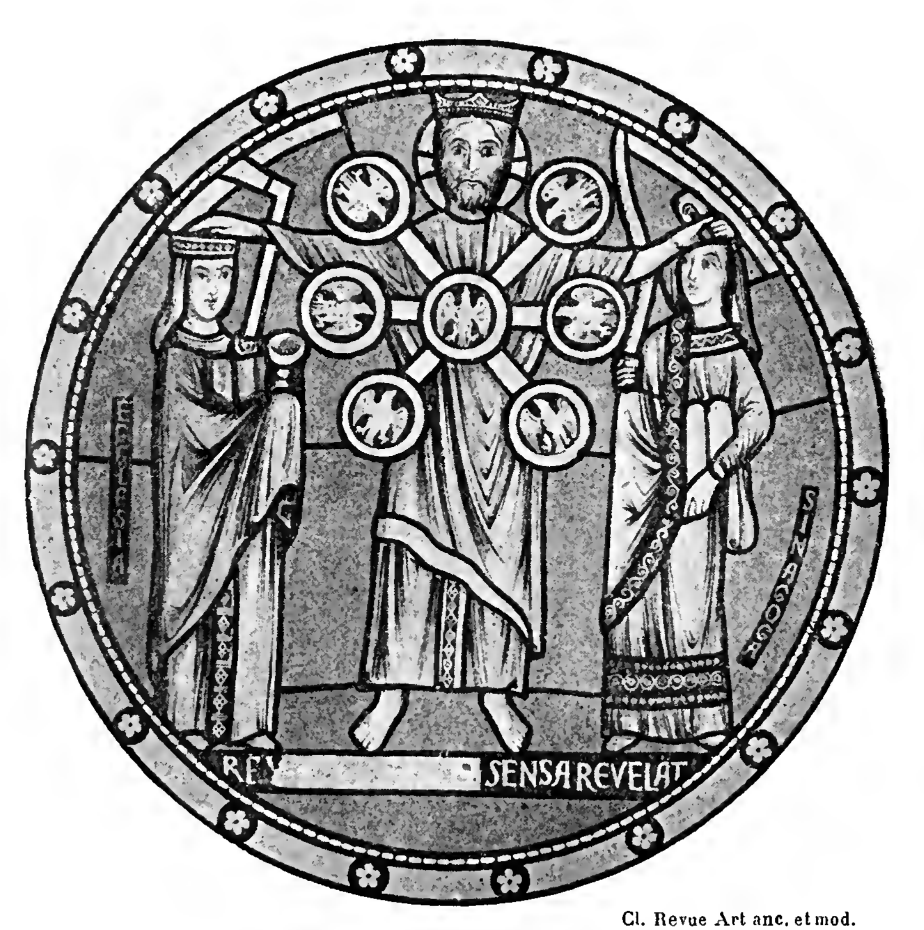
2. Voir les reproductions données par Drexler, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1903, in-fol.

3. Anciennes fresques de Saint-Emmeran de Ratisbonne, peintes probablement entre 1177 et 1201 (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1902, col. 206) : le chœur de l'église de Saint-Emmeran était consacré à saint Denis ; fresques de Gröningen (Saxe) (*Zeitsch. für christl. Kunst*, 1912, col. 298) ; *Missel* d'Hildesheim (seconde moitié du XII[e] siècle), où plusieurs faits symboliques de l'Ancien Testament se groupent autour d'un seul événement de la vie de J.-C. (*Zeitsch. für christl. Kunst*, 1902, col. 265 et suiv.).

supposer que les œuvres intermédiaires ont disparu. Les vitraux de Notre-Dame de Paris, composés à la fin du XIIe siècle, s'ils existaient encore, nous donneraient probablement ce qui nous manque.

En dehors de Saint-Denis, il ne subsiste plus aujourd'hui, en France, qu'un petit nombre d'œuvres symboliques du XIIe siècle, où la pensée de Suger se retrouve. Elles sont toutes très intéressantes, parce qu'elles proclament bien haut leur origine.

Dans un vitrail de Saint-Denis, Suger a fait représenter Jésus debout entre l'Église et la Synagogue ; de la main droite il couronne l'Église, pendant que de la main gauche il enlève le voile qui couvre le visage de la Synagogue (fig. 130). Un vers latin — qui est de Suger — explique le sens de cette allégorie :



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 130. — Jésus-Christ entre l'Église et la Synagogue. Médaillon d'un vitrail de Saint-Denis.

Quod Moyses velat Christi
doctrina revelat.

« Ce que Moïse couvre d'un voile est dévoilé par la doctrine du Christ[1]. » Cette composition pleine de grandeur faisait comprendre à tous la doctrine de l'Église sur l'harmonie des deux Testaments. C'était, traduite aux yeux, la fameuse phrase de saint Augustin dans la Cité de Dieu : « L'Ancien Testament n'est pas autre chose que le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau n'est pas autre chose que l'Ancien dévoilé[2]. »

Une œuvre aussi originale n'avait pas pu passer inaperçue au XIIe siècle. Il en subsiste en effet deux imitations. Au portail de l'église de Berteaucourt (Somme) (fig. 131), on voit, au sommet d'une des voussures, Jésus-Christ couronnant d'une main l'Église et enlevant de l'autre le voile de la Synagogue[3]. Une composition toute semblable décore la cuve de Sélincourt, aujourd'hui au Musée d'Amiens. Ce sont là, on n'en saurait douter, des œuvres de l'atelier de Saint-Denis. Ainsi, tous les artistes

1. Le vitrail ne montre plus qu'une partie de l'inscription dont les lettres ont été bouleversées.
2. *Civit. Dei*, Lib. XVI, cap. XXVI.
3. Le Christ entre l'Église et la Synagogue se trouve dans la voussure du haut.

qui avaient travaillé sous la direction de Suger contribuaient à répandre sa pensée.

Parmi les chapiteaux de la nef de Vézelay, il en est un qui représente une scène fort simple en apparence; un personnage verse du grain dans un moulin, et un autre, pendant que tourne la meule, se penche pour recueillir la farine (fig. 132). Ce n'est là, pensera-t-on, qu'un naïf tableau de la vie de tous les jours; on changera d'avis, si l'on veut bien se rappeler un passage du livre de Suger. Il nous dit, en effet, que, pour élever l'âme des apparences jusqu'à l'esprit, il avait fait représenter, dans le médaillon d'un vitrail, saint Paul avec des prophètes : les prophètes

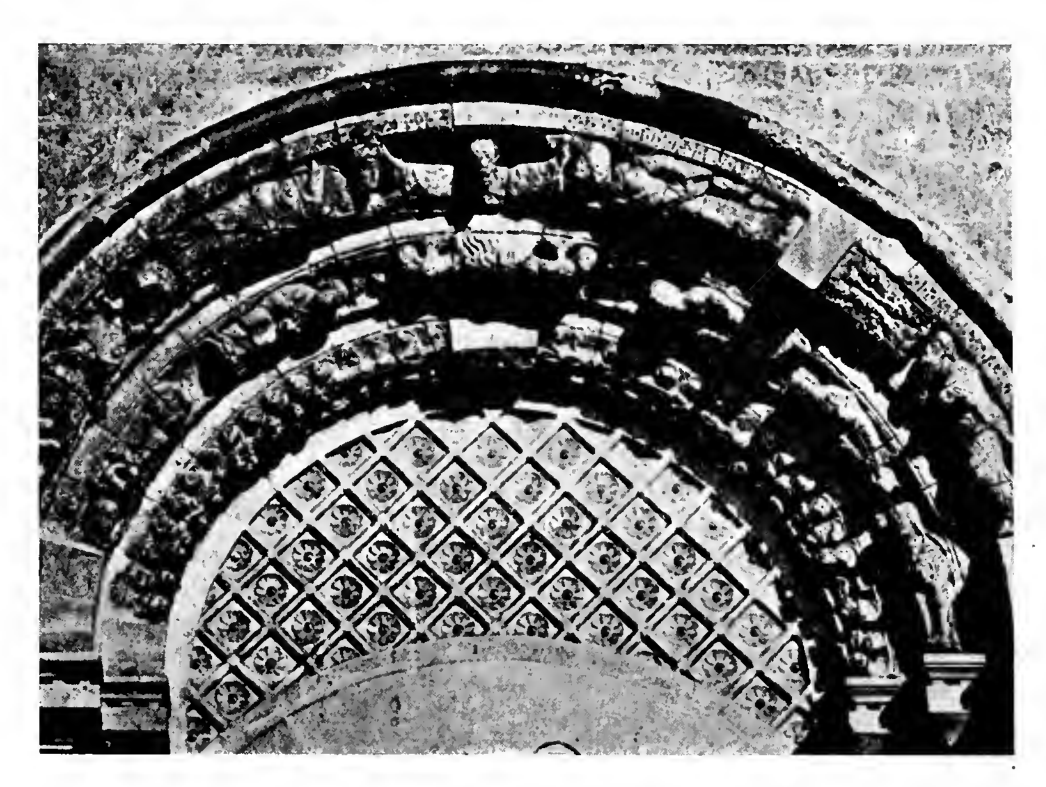


Fig. 131. — Portail de l'église de Berteaucourt [1] (Somme).

apportaient du grain à un moulin, et saint Paul, tournant la meule, transformait le grain en farine. Des vers latins donnaient le sens de la scène :

Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam,
Mosaicae legis intima nota facis ;
Fit de tot granis verus sine furfure panis
Perpetuusque cibus noster et angelicus.

Ce qui voulait dire que l'Ancien Testament, interprété par la méthode symbolique de saint Paul, se résolvait tout entier dans le Nouveau; le blé de Moïse et des prophètes devenait la pure farine dont l'Église nourrit les hommes.

Le médaillon du vitrail de Saint-Denis a malheureusement disparu; mais il me semble que le chapiteau de Vézelay peut nous en donner une idée, car c'est la même scène symbolique que l'artiste a prétendu représenter. Il faut remarquer, en effet,

1. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane dans la région picarde* (Paris, Picard).

que le personnage qui verse le grain a les pieds chaussés, comme les hommes de l'Ancienne Loi, tandis que le personnage qui recueille la farine a les pieds nus comme les apôtres. Ajoutons que la longue barbe fluide que l'artiste a donnée à l'apôtre convient parfaitement à saint Paul. Ainsi ce qui semblait une simple scène de la vie rustique devient un profond symbole[1].

La pensée de Suger, voilée à Vézelay, est en revanche clairement écrite à Saint-Trophime d'Arles. Parmi les grandes figures d'apôtres qui décorent la façade de l'église, on remarque, au premier rang, saint Paul. Il montre du doigt une banderole sur laquelle on lit : *Lex Moisi celat quæ sermo Pauli revelat. Nunc data grana Sinai per eum sunt facta farina.* C'est-à-dire : « Ce que la loi de Moïse cachait, la parole de Paul le dévoile. Le grain donné au Sinaï par lui est devenu farine ». C'est non seulement la métaphore de Suger, mais ce sont les termes mêmes qu'il emploie, car la phrase de l'inscription : *Lex Moisi celat quæ sermo Pauli revelat*, correspond exactement au vers célèbre de Suger, qui se lisait dans un médaillon voisin de celui du moulin :

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat.



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 132. — Le moulin symbolique. Chapiteau de Vézelay.

Il n'y a ici qu'une allusion au vitrail de Suger ; mais il est clair que l'artiste qui a gravé cette inscription connaissait Saint-Denis.

On croyait, il y a quelques années, que la façade de Saint-Trophime avait inspiré les sculpteurs de Saint-Denis et de Chartres ; nous savons aujourd'hui que le portail d'Arles est postérieur à celui de Saint-Denis et à celui de Chartres. L'inscription du phylactère de saint Paul est un argument à ajouter à beaucoup d'autres. Elle prouve que l'inspiration est venue du Nord ; elle nous montre, en même temps, qu'à la fin du XII[e] siècle la pensée de Suger restait toujours vivante et féconde.

V

On voit que l'iconographie du moyen âge doit à Suger la résurrection de l'antique symbolisme. Mais ce n'est pas tout : elle lui doit encore autre chose. Suger

1. La date des chapiteaux de Vézelay est inconnue. Tout ce que l'on sait, c'est que la nef de l'église brûla en 1120 et que l'on dut la reconstruire. Nous ne savons pas combien de temps durèrent les travaux. Les chapiteaux, d'ailleurs, étaient souvent sculptés assez longtemps après l'achèvement du monument. Le chapiteau symbolique du moulin, où la pensée de Suger est si manifeste, ne peut être antérieur à 1145.

semble avoir inventé cette composition grandiose qu'on appelle l'*Arbre de Jessé ;* tout au moins, les artistes de Saint-Denis lui ont donné, sous ses yeux, sa forme parfaite, celle qui s'imposera aux siècles suivants.

Suger a pris soin de nous dire lui-même qu'il y avait, à Saint-Denis, un vitrail consacré à l'arbre de Jessé. Ce vitrail existe encore aujourd'hui. Il est, il est vrai, fort restauré, mais quelques parties en sont anciennes, et la restitution de l'ensemble



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 133. — Un roi de l'arbre de Jessé. Fragment d'un vitrail de Saint-Denis.

peut être tenue pour exacte (fig. 133)[1]. Il était, en effet, très facile de restaurer le vitrail de Saint-Denis, car il en existe une copie, faite vers 1150 et parfaitement conservée : c'est la verrière de l'arbre de Jessé à la cathédrale de Chartres. L'identité des deux œuvres, à la réserve de quelques menus détails, est

1. Cette restauration, extrêmement habile, si habile qu'on ne peut plus aujourd'hui reconnaître les parties anciennes, est due à Gérente. Le baron de Guilhermy, qui a étudié Saint-Denis avec un soin minutieux pendant les grands travaux de 1839-1840, nous dit que quatre personnages de l'arbre de Jessé étaient anciens, ainsi que le Christ avec les sept colombes (B. N., nouv. acq. franç. 6121, f° 94). Lenoir, qui avait fait transporter le vitrail au Musée des monuments français, nous en a laissé un dessin, mais incomplet, car il n'a reproduit que les rois de Juda superposés. On voit aujourd'hui, à Saint-Denis, non loin du vitrail refait par Gérente, dans une autre fenêtre, un fragment d'arbre de Jessé : ce sont des parties du vitrail de Suger que Gérente n'a pas utilisées.

absolue [1]. C'est à Chartres, aujourd'hui, bien plus qu'à Saint-Denis, qu'il faut étudier l'œuvre de Suger (fig. 134).

La composition a une telle grandeur que les siècles suivants n'ont su que l'imiter en l'affaiblissant. De Jessé sort un grand arbre ; assis les uns au-dessus des autres, et formant la tige même de l'arbre symbolique, s'étagent des rois. Ils ne portent point de sceptre, ils ne tiennent pas de banderoles, ils ne jouent pas de la harpe, comme on le verra plus tard ; ils ne font rien, ils se contentent d'être, car leur vrai rôle fut de continuer une race prédestinée. C'est parce qu'ils ont vécu qu'au-dessus d'eux trône une Vierge, et au-dessus d'elle, enfin, un Dieu sur qui planent les sept colombes du Saint-Esprit. Des deux côtés de l'arbre, comme les générations de l'esprit en face de celles de la chair, se superposent les prophètes. La main de Dieu, ou la colombe qui sort de la nuée au-dessus de leur tête, les désigne comme des inspirés, leur confère une mission. D'âge en âge, ils annoncent l'avènement du rejeton de Jessé et répetent la même parole d'espérance. Telle est cette étonnante création. Un détail lui ajoute cette beauté qui vient du mystère : Jessé est représenté étendu sur son lit, et il dort ; il fait nuit, car une lampe allumée est suspendue au-dessus de sa tête ; c'est donc en rêve qu'il voit l'avenir. Quelle grandeur biblique dans ce sommeil, dans ce songe, dans cette nuit prophétique ! Et quelle magnifique façon de réaliser les versets d'Isaïe : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, et une fleur s'épanouira au sommet de la tige, et sur elle reposera l'esprit du Seigneur. »



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 134. — Arbre de Jessé. Vitrail de Chartres (fragment).

Est-ce Suger qui a eu l'idée de cette grande composition ? Est-ce lui qui l'a demandée le premier à un artiste ? Il y a tout lieu de le croire. On peut faire en effet deux remarques : la première, c'est qu'il ne subsiste aujourd'hui aucun arbre de Jessé qui soit antérieur au vitrail de Saint-Denis,

1. Il suffit de comparer les rois de Juda de Saint-Denis dessinés par Lenoir, avant toute restauration, aux rois de Juda du vitrail de Chartres. Nous pouvons donc affirmer que les deux verrières étaient absolument pareilles et que Gérente a eu raison de rétablir, à Saint-Denis, Jessé endormi et les prophètes qui, des deux côtés, correspondent aux rois de Juda.

c'est-à-dire à 1144 ; la seconde, c'est qu'à partir de 1150 environ presque tous les arbres de Jessé sont conçus, à quelques détails près, comme celui de Saint-Denis et paraissent en dériver.

Un texte, cependant, donnerait à penser qu'une tentative pour réaliser les versets d'Isaïe avait été faite dès la fin du xie siècle. Un moine anglais du xive siècle, Guillaume de Thorne, a écrit, sous le titre de *Chronique*, une compilation où il résume l'histoire d'Angleterre depuis le vi^e siècle. A la date de 1091, il raconte qu'Hugo de Flory, devenu abbé de Westminster, entreprit d'embellir son abbaye. « Pour le chœur, dit-il, il acheta sur le continent un grand candélabre de bronze qu'on appelle Jessé [1]. » Quelle créance mérite Guillaume de Thorne qui ne cite pas ses autorités; et, surtout, quel sens convient-il de donner à sa phrase? Est-ce de son temps qu'on appelait Jessé le candélabre de Westminster, ou est-ce au xie siècle? Faut-il croire que ce candélabre fût autre chose qu'un arbre de bronze appelé Jessé par métaphore, et qu'il montrât déjà la tige des rois de Juda sortant du flanc de Jessé? Autant de questions qui demeurent sans réponse.

Du texte si vague de Guillaume de Thorne, il ne résulte qu'une chose, c'est qu'à la fin du xie siècle l'attention des artistes avait été attirée sur Jessé. Il semble que les premiers essais pour donner une forme artistique à la prophétie d'Isaïe ne puissent être antérieurs à la fin du xie siècle [2]; car l'arbre de Jessé me paraît avoir ses origines dans un drame liturgique qui apparaît dans ce temps-là, le fameux *Drame des prophètes du Christ*.

Nous avons expliqué au chapitre précédent que le jour de Noël, dans beaucoup d'églises, on voyait défiler un certain nombre de prophètes. Ils venaient, les uns après les autres, annoncer l'avènement du Sauveur en récitant un verset tiré de leurs livres. Ce drame apparaît pour la première fois dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges, qui semble être de la fin du xie siècle [3]. Il se montre là dans toute sa simplicité; plus tard, il s'amplifiera, et l'on verra augmenter le nombre des personnages.

Parmi les prophètes qui viennent porter témoignage, on remarque, dans toutes les versions du drame, Isaïe. Le verset qu'il prononce est toujours le même ; il annonce qu'une tige sortira de Jessé. Or, il est tout à fait remarquable que, dans le

1. « Candelabrum etiam magnum in choro æreum, quod Jesse vocatur, in partibus emit transmarinis. » Wilhelm. Thorn. *Chron.*, col. 1796, dans Twysden, *Historiæ anglicanæ scriptores decem.*, London, 1652, in-fol., t. II.

2. Il semble qu'il subsiste un de ces premiers essais dans l'Évangéliaire de Prague, appelé l'*Évangéliaire du couronnement du roi Vratislav*, qu'on date généralement de la fin du xie siècle (publié par Lehner, in-fol., 1902). On y voit, à côté d'Isaïe qui porte une banderole, Jessé assis, qui a pour attribut un petit arbuste sur lequel reposent sept colombes. Cette forme rudimentaire de l'arbre de Jessé, qui paraît bien avoir été la première, se retrouve encore, en plein xiie siècle, à la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, dans la fresque du Liget (Indre-et-Loire) et dans un Évangéliaire de Salzbourg. Il y a loin de cette tentative timide à la belle composition de Suger.

3. B. N., ms. latin 1139.

vitrail de Chartres, les prophètes, qui s'étagent des deux côtés de l'arbre de Jessé, soient précisément ceux du drame liturgique [1]. Certaines particularités sont significatives : à Chartres, à côté d'Abacuc, de Sophonie, de Zaccharie, de Joël, etc., on voit Moïse et Balaam, qu'on ne met pas d'ordinaire au nombre des prophètes, mais qui figurent dans le vitrail, parce qu'ils figurent dans le drame liturgique [2]. Leur présence toute seule serait déjà une marque d'origine. Mais il y a une preuve plus décisive encore. A Chartres, Moïse est le seul personnage qui ait un verset inscrit sur la banderole qu'il tient à la main. Ce verset, incomplètement transcrit, est ainsi conçu : *Suscita[bit] Deus vobis...* Or, ce sont les paroles mêmes que prononce Moïse dans le *Drame des prophètes* [3].

Veut-on encore d'autres preuves? Le Musée Britannique conserve un Psautier enluminé en Angleterre entre 1161 et 1173 [4]. Une miniature représente l'arbre de Jessé suivant la formule de Saint-Denis; mais c'est un arbre de Jessé extrêmement simplifié, car il ne comporte que trois personnages superposés, représentés à mi-corps, et deux prophètes (fig. 120). Ces deux prophètes portent des banderoles sur lesquelles se lit le verset qu'ils prononcent. L'un de ces prophètes est Abraham ; il dit : *In semine tuo benedicentur omnes gentes terræ*; l'autre est Moïse, il dit : *Prophetam dominus suscitabit vobis de fratribus vestris*. Reportons-nous au *Drame des Prophètes* qui se trouve si curieusement intercalé dans le *Mystère d'Adam* ; le premier personnage qui paraît pour annoncer le Messie est Abraham ; il prononce ces paroles : *...in semine [tuo] benedicentur omnes gentes* ; Moïse s'avance ensuite, et il dit : *Prophetam suscitabit deus de fratribus vestris...*

L'analogie entre le drame et la miniature est parfaite [5].

Mais je puis citer d'autres exemples plus convaincants encore, s'il est possible. Une des beautés du *Drame des Prophètes* est qu'on y voit figurer, à la suite des personnages de l'Ancienne Loi, deux représentants du monde païen : Virgile et la Sibylle. Pour le moyen âge, Virgile, avec sa douceur, sa tristesse, sa gravité sacerdotale, était de la famille des prophètes : sa quatrième églogue semblait un fragment retrouvé d'Isaïe.

1. Voir le *Drame des prophètes* de Rouen, A. Gasté, *Les Drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*, Évreux, 1893.

2. On voit Moïse et Balaam dans le Drame liturgique de Rouen, et dans le *Drame des prophètes* qui est intercalé dans le *Mystère d'Adam*. Voir *Adam, mystère du XIIe siècle*, publié par Léon Palustre, Paris, 1877.

3. Dans le Drame de Limoges, les nécessités de la rime et du rythme ont obligé le poète à modifier un peu le verset attribué à Moïse. On lit : *Dabit Deus vobis vatem...*, mais, dans le *Drame des prophètes*, intercalé dans le *Mystère d'Adam*, on lit : *Prophetam suscitabit Deus*.

4. Parmi les saints invoqués dans le *Psautier* figure Édouard le Confesseur qui fut canonisé en 1161 ; mais saint Thomas de Cantorbéry, qui fut canonisé en 1173, n'est pas nommé. Voir Warner, *Illuminated manuscripts in the British Museum*. Il s'agit du manuscrit Lansdowne, 383.

5. Ajoutons que Moïse est représenté avec des cornes. Nous avons expliqué au chapitre précédent que cet attribut lui vient du drame liturgique.

Or, Virgile figure au moins une fois dans un arbre de Jessé. Un Psautier des premières années du XIIIe siècle, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de Wolfenbüttel, est orné d'un arbre de Jessé fort intéressant[1]. Parmi les prophètes qui accompagnent les ancêtres de Jésus-Christ, on remarque, à côté d'Isaïe, Balaam monté sur son ânesse et tenant un fouet à la main, et plus loin Virgile. La plupart des inscriptions que les prophètes portent sur leurs banderoles sont devenues indéchiffrables ; mais on lit celle de Virgile : *Jam nova progenies...* On reconnaît le vers fameux de la quatrième églogue. C'est dans le seul *Drame des Prophètes*, et nulle part ailleurs, que se rencontre cette bizarre association d'Isaïe, de Balaam et de Virgile[2].



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 135. — Arbre de Jessé du *Psautier* d'Ingeburge. Musée Condé, Chantilly.

Quant à la Sibylle, on la trouve réunie aux prophètes dans un arbre de Jessé des environs de 1200, qui décore une page du *Psautier* de la reine Ingeburge conservé à Chantilly (fig. 135). La prophétesse, couronnée comme une reine[3], présente une banderole sur laquelle on lit : *Omnia cessabunt, tellus confracta peribit.* C'est un des vers acrostiche sur la fin du monde qu'elle récitait dans le drame. Là encore, la réunion de Daniel, de Malachie, d'Aaron et de la Sibylle ne s'explique que par le *Drame des Prophètes*[4].

Ces exemples suffisent, je crois, à démontrer qu'il y a entre le *Drame des Prophètes* et l'arbre de Jessé d'étroits rapports ; les deux œuvres sont nées dans la même atmosphère. Le *Drame des Prophètes* a dû précéder de quelques années l'arbre de Jessé ; or, comme le plus ancien *Drame des Prophètes*, celui de Limoges, paraît être de la fin

1. Haseloff, *Eine thüringische-sächsische Malerschule der XIII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897, p. 87.

2. Le Balaam de la miniature de Wolfenbüttel est monté sur son ânesse, comme le Balaam du Drame de Rouen et du Drame d'*Adam*.

3. Dans le Drame de Rouen, la Sibylle est ainsi décrite : *Sibylla* coronata *et muliebri habitu induta*.

4. Léopold Delisle a pris pour saint Joseph le grand prêtre Aaron, qui tient un bâton fleuri à la main (L. Delisle, *Notice sur douze livres royaux*, Paris, 1902). Aaron portant le bâton fleuri figure avec la Sibylle dans le Drame de Rouen.

du XIe siècle, on ne saurait faire remonter plus haut la conception de l'arbre de Jessé.

Nous croyons que les premiers essais représentaient Jessé avec une tige à la main, ou avec quelques pousses au-dessus de la tête, comme nous le voyons à la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. La vraie formule, cette formule grandiose que nous avons décrite, fut trouvée à Saint-Denis sous les yeux de Suger; elle fut jugée parfaite. Pendant plus d'un siècle, c'est l'arbre de Jessé de Saint-Denis que nous rencontrerons partout.

Nous le rencontrons d'abord dans un vitrail de Chartres. C'est, nous l'avons vu, une copie fidèle faite après 1145. La ressemblance ici n'a rien de surprenant, puisque les deux vitraux sont l'œuvre des mêmes peintres verriers. Mais, cinquante ou soixante ans après, l'imitation demeure tout aussi exacte. L'arbre de Jessé du *Psautier* de Blanche de Castille, à la Bibliothèque de l'Arsenal, est du type de Saint-Denis, et du type le plus pur; à peine peut-on signaler une innovation : le roi David joue de la harpe et semble célébrer le descendant qu'il entrevoit dans l'avenir. Un siècle après, l'œuvre originale est encore fidèlement reproduite : on la retrouve dans un vitrail de la Sainte-Chapelle et, peu après, dans les vitraux du Mans, de Beauvais, d'Angers. Partout la tige des rois de Juda aboutit au Christ, qui trône au sommet. La Vierge se tient à son rang, sous les pieds de son Fils. Plus tard, quand le culte de la Vierge grandira, c'est elle qui sera la suprême fleur de l'arbre; elle portera, il est vrai, l'Enfant dans ses bras, mais c'est elle, on le sent, qu'on veut glorifier[1]. L'arbre de Jessé devient alors l'arbre généalogique de la Vierge. Ici, nous nous éloignons décidément de la conception primitive et de la pensée de Suger.

La création des verriers de Saint-Denis parut si heureuse qu'elle fut imitée non seulement en France, mais encore à l'étranger.

En Angleterre, l'arbre de Jessé d'York est une copie de l'arbre de Jessé de Saint-Denis, aussi fidèle que celle de Chartres : le vitrail d'York est de la seconde partie du XIIe siècle. Les manuscrits anglais de la même époque nous montrent des arbres de Jessé plus librement traités, mais où l'imitation ne laisse pas de transparaître. Dans la *Bible* anglaise de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, les rois, la Vierge et le Christ s'étagent comme à Saint-Denis[2]; comme à Saint-Denis, ils tiennent à deux mains les entrelacs qui simulent les branches. De telles ressemblances ne sauraient être l'œuvre du hasard : le miniaturiste imite un type consacré.

1. Vers 1300, les manuscrits nous montrent la Vierge remplaçant Jésus-Christ au sommet de l'arbre de Jessé. Exemple dans le *Psautier* de Richard de Cantorbéry; voir F. Warner, *Illuminated manuscripts in the British Museum*, Londres, 1899-1903. On pourrait sans doute en trouver des exemples antérieurs.

2. Bibliothèque Sainte-Geneviève, n° 10, f° 132. La miniature, conçue comme une décoration marginale, très étroite, par conséquent, n'a pu admettre les prophètes. Les rinceaux sont devenus de simples losanges.

En Allemagne, le plus célèbre des arbres de Jessé est, sans contredit, celui qui décore le plafond de l'église Saint-Michel d'Hildesheim. C'est une fresque peinte vers 1200. L'étendue de l'espace à couvrir a obligé l'artiste à enrichir sa composition de personnages nouveaux. La bordure, par exemple, est faite de médaillons où sont inscrits les quarante-deux ancêtres de Jésus-Christ énumérés par saint Luc. Mais la partie centrale est toute traditionnelle : Jessé couché sur son lit, les rois de Juda assis entre les branches, la Vierge sous les pieds du Christ[1], les prophètes formant une ligne parallèle à celle des rois, tout est conforme à l'original de Saint-Denis. Des différences de détail, assez nombreuses, ne sauraient empêcher de reconnaître la parenté de l'arbre de Jessé d'Hildesheim et de nos arbres de Jessé français.

Les croisés firent connaître l'arbre de Jessé à l'Orient. En 1169, sous le règne d'Amaury, roi de Jérusalem, le mosaïste Éphrem représenta l'arbre de Jessé dans l'église de Bethléem. Quel endroit du monde eût pu être mieux choisi? Ici, l'arbre généalogique du Christ s'élevait au-dessus de son berceau. Cette vénérable mosaïque a disparu, et nous ne la connaissons que par la description d'un pèlerin du XVIe siècle, le P. Quaresimus[2]. Cette description elle-même laisse fort à désirer; elle prouve, cependant, que l'arbre de Jessé de Bethléem était tout français d'inspiration. On voit clairement qu'aux ancêtres du Christ correspondaient les prophètes ; et ces prophètes montraient sur leurs phylactères les paroles mêmes qu'ils prononçaient dans nos drames liturgiques. Balaam disait, comme dans le Drame d'*Adam* : *Orietur stella ;* Nahum disait, comme dans le Drame de Rouen : *Ecce super montes pedes evangelizantis ;* enfin, — preuve décisive, — la sibylle Érythrée figurait dans la compagnie des prophètes, et elle disait, comme dans le Drame de Limoges : *E cœlo rex adveniet*[3]. Ainsi, bien que la mosaïque de Bethléem fût l'œuvre d'un artiste oriental, elle avait été conçue par un Français parfaitement au courant de nos traditions[4].

Tel fut le vaste rayonnement du motif de l'arbre de Jessé, qui apparaît pour la première fois, sous sa forme parfaite, à Saint-Denis. Comment n'être pas incliné à penser que cette belle composition est due au génie ordonnateur de Suger?

1 Le panneau où se trouve le Christ est une réfection moderne et n'a aucune valeur archéologique.

2. *Elucidatio Terræ sanctæ*, II, p. 645 et suiv., et M. de Vogüé, *Les Églises de la Terre Sainte*, p. 68-69.

3. A Bethléem, seuls Michée, Amos et Joël prononçaient des versets qui ne se retrouvent pas dans le plus complet de nos drames liturgiques, le Drame de Rouen. Mais les variantes étaient nombreuses, et entre les trois drames de Limoges, d'*Adam* et de Rouen, la concordance des textes est loin d'être parfaite.

4. L'arbre de Jessé se rencontre, en Italie, sculpté au portail de la cathédrale de Gênes, au portail du baptistère de Parme et au battant le plus récent de la porte de Saint-Zénon de Vérone, monuments où la sculpture trahit l'influence de la France. — En Espagne, l'arbre de Jessé a été sculpté sur un des piliers du cloître de San Domingo de Silos et au Portail de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle. A Silos, comme à Compostelle, les influences françaises sont manifestes. Tous ces exemples sont postérieurs au vitrail de Saint-Denis.

VI

Voilà déjà bien des nouveautés fécondes ; mais Saint-Denis a d'autres titres encore. C'est au portail central de la façade qu'on vit pour la première fois (au moins dans la France du Nord) un Jugement dernier sculpté (fig. 136). Et ce Jugement dernier présente une innovation iconographique que les siècles suivants adopteront.

La façade de Saint-Denis, depuis les restaurations entreprises par Debret en 1839, a la plus mauvaise réputation. Aucun archéologue ne daigne y jeter les yeux. Comment s'en étonner? La laideur de toutes ces têtes refaites avec la plus prétentieuse gaucherie, l'impudeur d'un grossier pastiche qui se donne pour un original, découragent. A Saint-Denis, la sculpture semble retomber en enfance. Ces portails sont dangereux : ils pourraient inspirer à une sensibilité un peu vive un dégoût durable pour l'art du moyen âge.

Si pourtant on veut bien triompher d'une répugnance trop légitime, on s'apercevra que le portail du milieu conserve ses dispositions primitives. Les têtes et les mains ont été refaites, les draperies ont été sans doute retouchées, mais les grandes lignes de la scène sont restées intactes. C'est un Jugement dernier, et, si affadi qu'il soit aujourd'hui, il garde tout son intérêt.

Un précieux manuscrit du baron de Guilhermy, conservé à la Bibliothèque Nationale[1], nous donne la preuve que l'ordonnance du Jugement dernier de Saint-Denis est ancienne. Dans ce registre, Guilhermy, qui suivait de près les travaux, note les restaurations avec une exactitude scrupuleuse ; il passe en revue tous les personnages des portails, et en signale les parties refaites. Or, il devient évident, quand on l'a lu, que la Révolution s'était contentée de briser les têtes et parfois les mains ; elle pensait avoir assez fait en décapitant les saints, comme elle décapitait les suspects. Seules, les voussures de droite, où sont représentés les supplices de l'Enfer, avaient été presque détruites : elles sont en grande partie modernes[2].

Pour le reste du portail, les réfections se réduisent à des têtes, à des mains, à des attributs, à des inscriptions[3]. Ces parties modernes sont, il est vrai, si gauches

1. B. N., nouv. acq. franç. 6121.

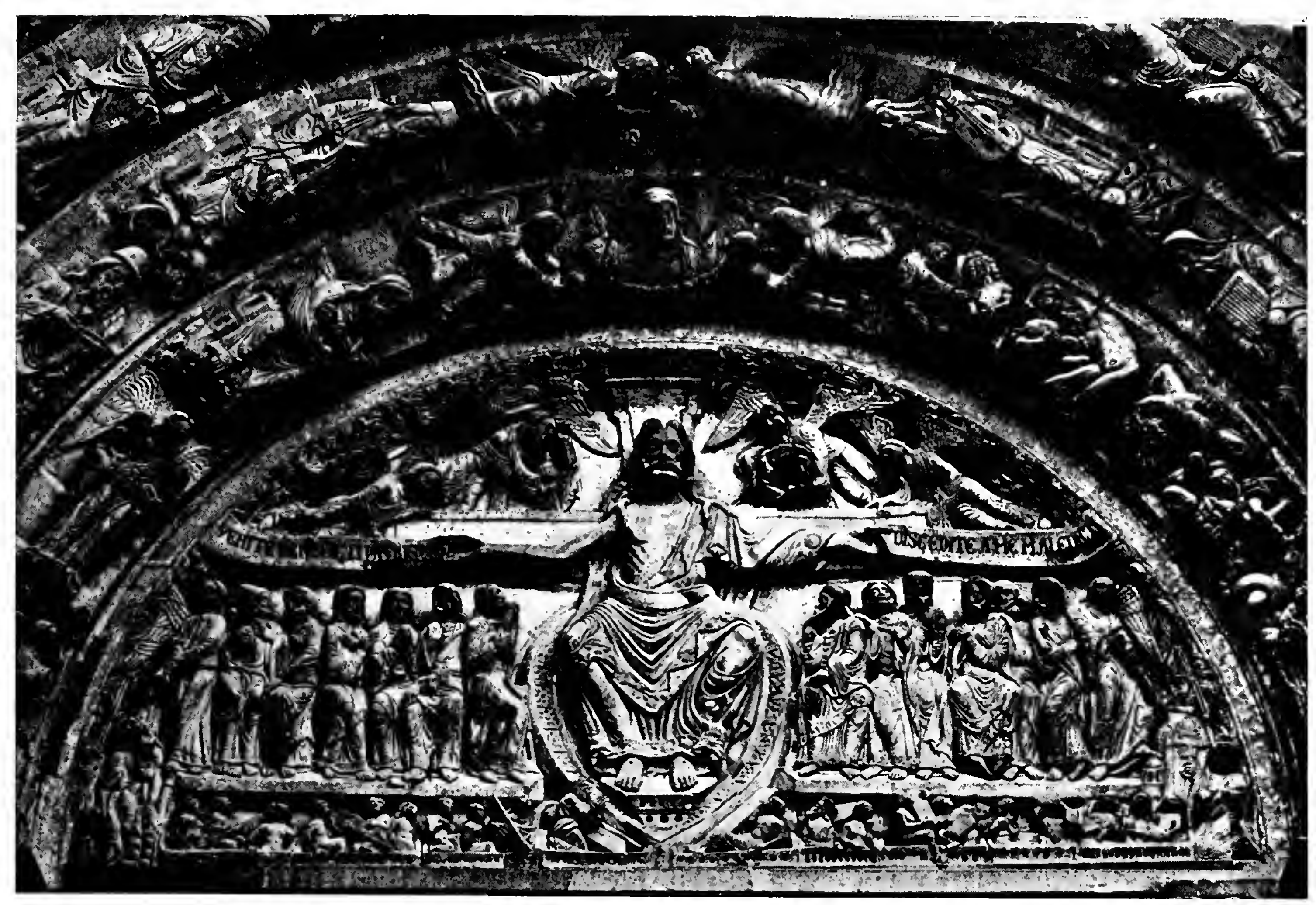
2. Encore Guilhermy ajoute-t-il : « On a profité, m'a-t-on assuré, des moindres indications, telles que la queue des diables, etc. »

3. On peut croire aussi, bien que Guilhermy n'en dise rien, que les draperies ont été retouchées et rajeunies en 1839-1840. Il se pourrait pourtant qu'on eût déjà affadi ce tympan en 1771, au moment où on enleva les grandes statues qui décoraient les ébrasements des portails. Soufflot, qui fit une opération analogue à Notre-Dame de Paris, en profita pour retoucher les figures des Vices du portail central.

qu'elles changent entièrement le caractère de l'œuvre ; mais, si l'on ne cherche que le sujet, on le retrouve sans peine.

Il importe d'abord de répondre à une objection : le *Jugement dernier* de Saint-Denis remonte-t-il réellement au temps de Suger ?

On répète que Suger ne dit pas un mot, dans son livre, des sculptures qui décorent les portails, mais on se trompe. Suger a fait l'allusion la plus claire au Jugement



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 136. — Jugement dernier.
Portail (restauré) de Saint-Denis.

dernier du tympan dans deux vers qu'il avait fait graver sur le linteau. On y lisait :

Suscipe vota tui, judex districte, Sugeri,
Inter oves proprias fac me clementer haberi[1].

« Accueille, juge sévère, les vœux de ton serviteur Suger : sois-lui indulgent et donne-lui une place parmi tes brebis. »

Le nom de juge donné à Dieu, la métaphore évangélique des brebis (séparées des boucs) éveillent immédiatement l'idée du Jugement dernier. Ces deux vers me

1. Suger, *De rebus in administr. sua gestis*, cap. XXVII.

paraissent prouver qu'un Jugement dernier était sculpté au tympan, et que ce tympan était contemporain de Suger.

Il est singulier qu'aucun érudit, jusqu'ici, n'ait donné un moment d'attention au tympan de Saint-Denis : son étude est révélatrice.

M. Vöge, en comparant les grandes statues de Saint-Denis (aujourd'hui détruites, mais reproduites par Montfaucon) avec certaines figures du portail de Moissac, avait été frappé des ressemblances, et il était arrivé à cette conclusion que les sculpteurs appelés par Suger venaient du Midi[1]. Sa démonstration séduisait, mais n'emportait pas la pleine conviction. L'étude du Jugement dernier changera son hypothèse en certitude.

Le Jugement dernier de Saint-Denis apparaît, au premier coup d'œil, comme une imitation du Jugement dernier de l'église de Beaulieu, dans la Corrèze (fig. 137). La figure du Christ, toute seule, suffirait à prouver la parenté des deux œuvres. A Beaulieu, comme à Saint-Denis, il se montre aux hommes les bras grands ouverts : il reprend, au dernier jour, l'attitude qu'il avait sur la croix. Il n'y a pas d'autres exemples de cet ample geste; quelques années encore, et le Christ se contentera d'ouvrir les deux mains pour montrer ses plaies[2]. Descendons aux minuties du détail. A Saint-Denis, comme à Beaulieu, le Christ a le bras gauche drapé, le bras droit nu. La croix qui apparaît dans le ciel est pareille aux deux tympans : ses montants s'évasent à leur extrémité et dessinent un cercle à leur point de rencontre. De pareilles ressemblances sont des preuves. Enfin, les deux tympans sont faits des mêmes éléments : apôtres assis auprès de Jésus-Christ, anges sonnant de la trompette, morts ressuscitant. Mais, à Saint-Denis, la composition a gagné en clarté. A la confusion a succédé un ordre rigoureux : les morts forment un registre, le Christ et les apôtres en dessinent un autre. L'artiste découvre la vertu de la symétrie; il ordonne son œuvre par rapport à un centre : le Christ et sa croix. Ainsi, la pensée, encore un peu trouble à Beaulieu, s'épure à Saint-Denis.

On sait les ressemblances étroites qui apparentent Beaulieu à Moissac. Une preuve, entre beaucoup d'autres, que le sculpteur de Beaulieu connaissait le portail de Moissac, c'est qu'il en a copié les belles rosaces décoratives : l'art de Beaulieu, c'est encore l'art de Moissac.

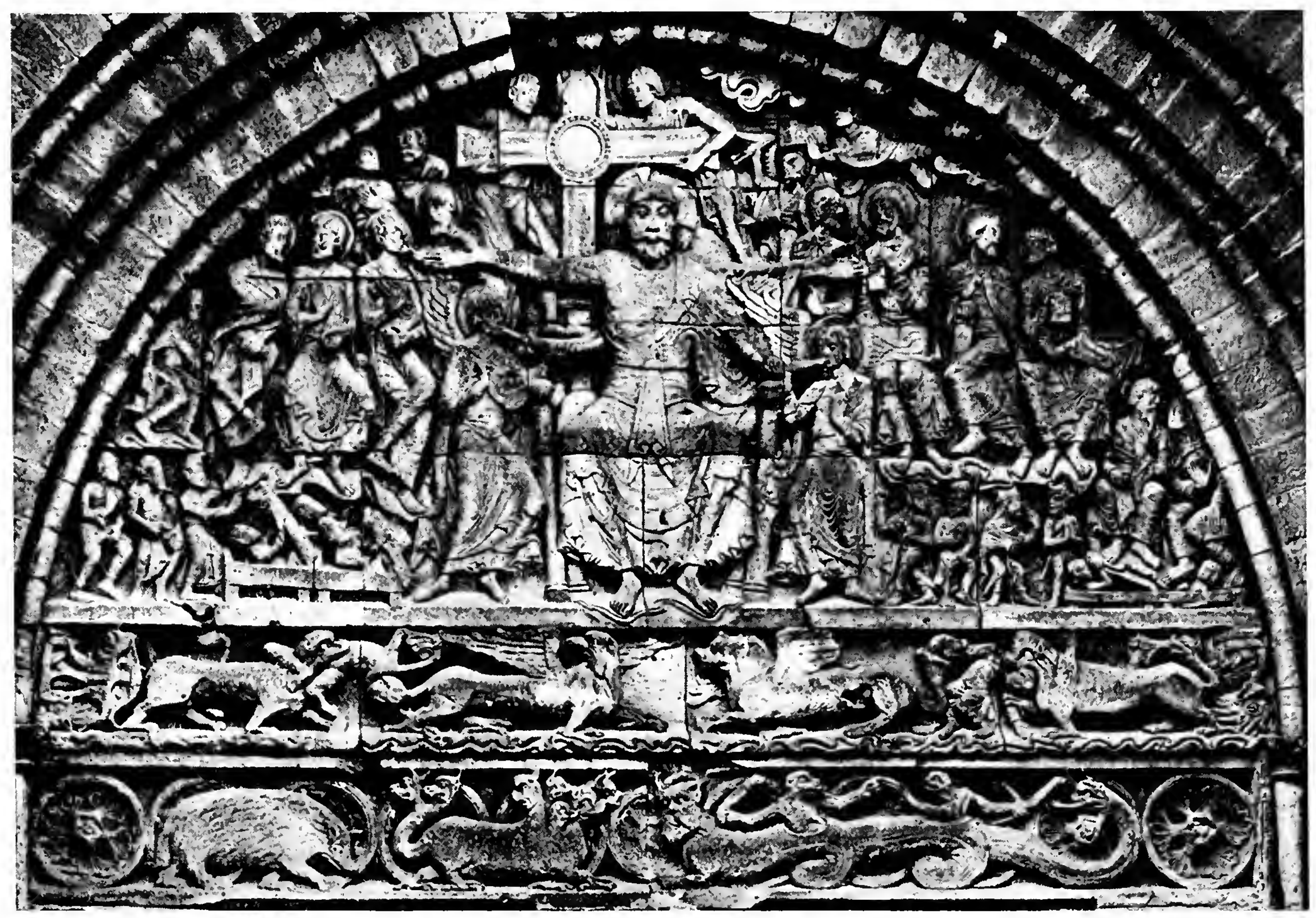
Nous avons donc, maintenant, le droit d'affirmer que Suger a fait venir ses sculpteurs du Midi. Il a appelé ces équipes d'artistes qui parcouraient le Languedoc et l'Aquitaine, qui allaient de Toulouse à Moissac, de Moissac à Beaulieu, de Beaulieu à Souillac. Dès lors, les ressemblances que M. Vöge remarquait entre les statues de

1. Vöge, *Die Anfänge des monum. Styles im Mittelalter*, p. 80 et suiv.

2. Le Christ de Saint-Denis tenait-il, à l'origine, deux banderoles comme aujourd'hui ? Je l'ignore. Mais ce qui est hors de doute, c'est que les inscriptions des banderoles sont modernes. On peut en dire autant de l'inscription I N R I gravée sur la croix (Guilhermy, *loc. cit.*).

Saint-Denis et certaines figures de Moissac ou de Toulouse s'expliquent le plus naturellement du monde.

Ce n'est pas tout. On a discuté longtemps, on discute encore sur la date des portails sculptés du Midi, sans pouvoir trouver un point fixe. Désormais, on pourra affirmer que le portail de Beaulieu est antérieur à 1140, puisqu'à cette date on l'avait déjà imité à Saint-Denis[1].



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 137. — Jugement dernier.
Portail de Beaulieu (Corrèze).

J'avoue avoir éprouvé un sentiment de vive satisfaction le jour où, en lisant le manuscrit de Guilhermy, j'acquis la certitude que le Jugement dernier de Saint-Denis était ancien. C'est que le Jugement dernier de Saint-Denis est un chaînon indispensable : sans lui, rien ne se comprend. Je ne pouvais m'expliquer pourquoi le Jugement dernier, qui apparaissait à Beaulieu, dans la France du Midi, au commence-

1. Les travaux de la façade de Saint-Denis ont été terminés, nous dit Suger, en 1140. Ils ont duré, sans doute, six ou sept ans, suivant l'évaluation d'Anthyme Saint-Paul (*Bullet. archéol. du Comité*, 1900, p. 258 et suiv.). Le portail a donc pu être sculpté dès 1133, et l'on peut croire que le portail de Beaulieu est antérieur à cette date ; le portail de Moissac est plus ancien encore, par conséquent.

ment du XII[e] siècle, ne reparaissait que vers la fin de ce même siècle dans la France du Nord, au portail de Corbeil[1]. Je sentais qu'une œuvre intermédiaire nous manquait : elle est retrouvée aujourd'hui. Nous comprenons maintenant par quelle voie le thème du Jugement dernier, créé par les artistes méridionaux, est entré dans l'art monumental du Nord : c'est à Saint-Denis que le Nord et le Midi se sont rencontrés.

Le portail de Saint-Denis, d'ailleurs, n'est pas une simple imitation de celui de Beaulieu : d'heureuses innovations s'y découvrent. Pour satisfaire un homme comme Suger, les artistes trouvèrent en eux des ressources nouvelles ; à son contact leur imagination s'agrandit. Ils créèrent un type de portail dont le Midi n'offrait pas d'exemple. De grandes statues s'alignèrent des deux côtés comme des colonnes, et formèrent une majestueuse avenue : c'étaient des personnages de l'Ancienne Loi, qui semblaient acheminer la pensée jusqu'au Christ du tympan[2]. De profondes voussures formaient, au-dessus du *Jugement dernier*, quatre grands cercles concentriques : nues à Beaulieu, elles commencent à se peupler dans le Midi, à Cahors et à Angoulême. Les artistes de Saint-Denis y mirent un monde : vieillards de l'Apocalypse, anges emportant les élus, démons entraînant les réprouvés, béatitudes et supplices, le Ciel et l'Enfer.

Ainsi, c'est à Saint-Denis, entre 1133 et 1140, que fut trouvée cette merveille : le portail gothique. La France du XIII[e] siècle lui donnera une telle beauté qu'elle l'imposera à une partie de l'Europe.

Mais nous ne faisons pas ici l'histoire des formes : notre objet est l'iconographie. Remarque-t-on au portail de Saint-Denis quelque innovation iconographique ? Il en est au moins une qui mérite d'être signalée, car elle a été féconde.

Des deux côtés du portail, on aperçoit quatre figures de femmes superposées ; elles portent des lampes, que les unes tiennent droites et les autres renversées[3] : ce sont les Vierges sages et les Vierges folles. Les deux séries paraissent incomplètes, mais, si on lève les yeux, on aperçoit dans le tympan une Vierge sage près de la porte du Paradis et une Vierge folle au seuil de l'Enfer. Il y a donc bien, comme le veut l'Évangile, cinq Vierges sages et cinq Vierges folles.

La représentation de la parabole évangélique n'était pas une nouveauté dans l'art du moyen âge. Deux chapiteaux du Musée de Toulouse nous montrent déjà les Vierges

1. L'église Notre-Dame de Corbeil fut détruite à partir de 1820, mais une description sommaire, accompagnée de quelques médiocres dessins, nous en a été conservée (*Revue archéol.*, t. III, 1845, p. 165 et suiv.). Il y avait, entre les deux Jugements derniers, autant qu'on peut s'en rendre compte aujourd'hui, de grandes ressemblances. Le Christ, il est vrai, n'étendait pas les bras, mais il était adossé à la croix, comme à Saint-Denis. Les apôtres étaient placés dans le tympan. Les vieillards de l'Apocalypse étaient disposés dans les voussures : ils rappelaient trait pour trait ceux de Saint-Denis. Un texte prouve que le portail de Corbeil existait (sans doute depuis plusieurs années) en 1180.

2. Les statues détruites en 1771 ne nous sont plus connues que par les dessins publiés par Montfaucon dans les *Monuments de la monarchie française*. Voir plus loin, chapitre XI, p. 391 et suiv.

3. Plusieurs de ces lampes ont été refaites. (Voir Guilhermy.)

sages et les Vierges folles (fig. 138)[1]. Le sculpteur de Saint-Denis, un homme du Midi évidemment, semble s'en être inspiré. Malgré de grossières restaurations[2] et des retouches probables, on retrouve à Saint-Denis les robes collantes, les longues manches et jusqu'aux jambes croisées[3] des Vierges de Toulouse. Le thème des Vierges sages et des Vierges folles, longtemps abandonné, a reparu dans la sculpture méridionale au commencement du XII[e] siècle. On s'explique, nous l'avons dit, que ce vieux motif ait pu ressusciter dans le Midi, quand on se souvient que c'est dans le Midi que se jouait, à la même époque, le Drame liturgique des Vierges sages et des Vierges folles. Le manuscrit de Limoges qui contient ce drame fameux n'est antérieur que de quelques années aux œuvres de la sculpture méridionale.



Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 138. — Les Vierges sages. Chapiteau du Musée de Toulouse.

Le thème des Vierges sages et des Vierges folles n'était donc pas nouveau, mais ce qui est intéressant, ici, c'est la place qui lui fut assignée à Saint-Denis. La parabole évangélique y fut associée au Jugement dernier. C'est qu'en effet les docteurs du moyen âge considéraient le récit de l'Évangile comme une figure du Jugement dernier. Pour eux, les Vierges folles symbolisent les réprouvés, et les Vierges sages, les élus; leur sommeil exprime la longue attente des générations endormies dans la mort, et le cri qui les éveille n'est autre chose que la trompette de l'archange.

Cette interprétation n'est pas indiquée dans le Drame liturgique de Limoges; elle ne l'est pas davantage aux deux chapiteaux de Toulouse; la parabole y est représentée pour elle-même. A Saint-Denis, elle prend tout d'un coup une signification profonde : unie au Jugement dernier, elle en est la figure ; les dix Vierges deviennent l'image des deux moitiés de l'humanité, que Dieu séparera au jour suprême. Il se peut que des œuvres d'art, aujourd'hui détruites, aient inspiré ce rapprochement à Suger. Quelques vers d'Alcuin, consacrés à une fresque de l'église de Gorze, nous prouvent

1. L'un de ces chapiteaux provient du cloître Saint-Étienne; la provenance de l'autre est inconnue. Je les ai étudiés dans la *Revue archéologique*, 1892. Dans le chapiteau que nous reproduisons, les Vierges sages n'ont pas la lampe, mais les Vierges folles l'ont sur la face postérieure du chapiteau. L'autre chapiteau de Toulouse, d'ailleurs, nous montre les Vierges sages avec la lampe.

2. Toutes les têtes ont été refaites, et beaucoup de mains.

3. Deux des Vierges de Saint-Denis présentent cette particularité typique.

que, dès l'époque carolingienne, les Vierges sages avaient été associées au Jugement dernier[1]. Mais c'est à Suger que revient le mérite d'avoir fait entrer ce motif dans la grande sculpture monumentale.

L'idée fit fortune ; à Notre-Dame de Paris les dix Vierges figurèrent au montant du portail du Jugement[2], comme à Saint-Denis ; on les retrouve à la même place à Amiens. Ailleurs, elles sont dans les voussures, mais partout elles restent étroitement associées au Jugement dernier. Voilà encore une longue tradition qui remonte à Saint-Denis.

VII

Suger me semble avoir inventé d'autres thèmes encore. On rencontre fréquemment, dans l'art du moyen âge, une figure grandiose, qui représente Dieu le Père, les deux bras ouverts, soutenant devant sa poitrine son Fils attaché à la croix. Une pareille image signifie que le Père s'est associé à la Passion du Fils, et que cette Passion était inscrite dans son sein de toute éternité.



Fig. 139. — Dieu le Père portant son Fils en croix.
Médaillon d'un vitrail de Saint-Denis.
(D'après Cahier et Martin.)

Qui a imaginé cette sorte d'hiéroglyphe sacré ? Le plus ancien exemple que j'en connaisse se voit à Saint-Denis (fig. 139). Plusieurs des fragiles panneaux qui formaient les grands vitraux symboliques de Saint-Denis se sont conservés, depuis 1145, par on ne sait quel miracle. Quelques-uns de ces morceaux de verre rouge, bleu, vert et violet, plus précieux pour nous que le rubis, le saphir, l'émeraude et l'améthyste, représentent le Christ crucifié sur une croix décorée d'arabesques ; derrière lui se dresse la grande figure du Père qui le soutient de ses deux bras.

Voilà l'original que le moyen âge va imiter pendant quatre siècles. Le symbo-

1. J. von Schlosser, *Schriftquel. zur Geschichte der karoling. Kunst*, 1892, p. 312, n° 900. Dans le texte d'Alcuin, il n'est question que des Vierges sages :

Hic pariter fulgent sapientes quinque puellæ
Æterna in manibus portantes luce lucernas.

2. Elles ont été refaites.

lisme subtil du vitrail de Saint-Denis, où la croix se dresse sur le char d'Aminadab, comme le Nouveau Testament s'élève au-dessus de l'Ancien [1], prouve que l'œuvre a été conçue par Suger lui-même. Il l'a expliquée par deux vers latins, qu'on lit encore sur le vitrail et qu'il nous a donnés dans son livre. Suger est donc le vrai créateur de l'image du Père portant le Fils. Nous n'en connaissons aucune qui soit antérieure à la sienne; et, d'autre part, les plus anciennes, celles qu'on rencontre au XIIe siècle, se rattachent encore à l'art de Saint-Denis.

Le vitrail de la Trinité de Vendôme, postérieur de quelques années seulement à celui de Saint-Denis, en est une imitation; mais, ici, le char a disparu, et il ne reste plus que le groupe du Père et du Fils. Une miniature de la Bibliothèque de Troyes représente, comme le vitrail de Saint-Denis, les quatre animaux évangéliques associés au Christ en croix soutenu par son Père [2]. Mais la pensée de Suger s'est complétée : entre le Père et le Fils vole la colombe du Saint-Esprit, de sorte que la Trinité tout entière semble participer au sacrifice [3]. C'est sous cette forme que l'image, créée à Saint-Denis, va se perpétuer dans les siècles suivants.



Phot. A. Boinet.

Fig. 140. — Dieu le Père, et son Fils en croix. *Évangéliaire* de Perpignan.

Mais Suger a probablement d'autres titres encore.

Je me suis souvent demandé s'il ne fallait pas lui faire honneur de cette belle scène du Couronnement de la Vierge, que le moyen âge a tant aimée. Le moine Guillaume, son biographe, nous apprend qu'il avait donné de magnifiques vitraux à la cathédrale de Paris [4]. Or, suivant Levieil, quelques fragments de ces verrières subsistaient encore, vers le milieu du XVIIIe siècle, dans la galerie haute du chœur de Notre-Dame [5]. On y voyait, dit-il, « une espèce de *Triomphe de la Vierge* ».

1. Pour l'explication de ce symbolisme, voir *L'Art religieux du XIIIe siècle*, 5e édit., p. 174 et suiv.

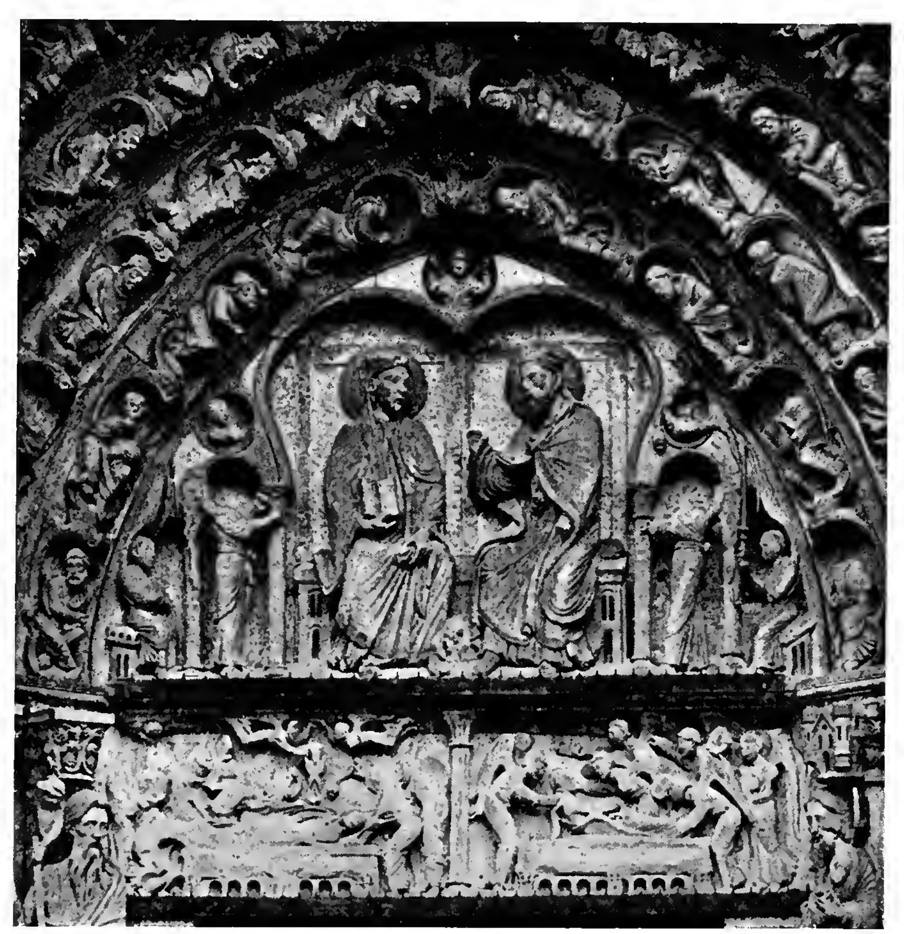
2. Publiée par Didron, *Histoire de Dieu*, p. 569. Elle provient de l'abbaye Notre-Dame-aux-Nonnains.

3. Dans un Évangéliaire de Perpignan, la formule n'avait pas encore été trouvée; la colombe est placée sur le côté (fig. 140). La miniature a été publiée par Boinet: *Congrès archéologique de Carcassonne et Perpignan*, 1906, p. 536 (Paris, Picard); nous la reproduisons d'après lui.

4. *Vie de Suger*, Liv. II.

5. Levieil, *Traité de la peinture sur verre*, 1774, p. 23. Il va de soi que le vitrail de Suger provenait de l'église qui a précédé la cathédrale actuelle, puisque Notre-Dame a été commencée en 1163 et que Suger est mort en 1151. La conservation de verrières, précieuses par le souvenir qu'elles rappelaient, n'a rien qui puisse surprendre.

Que veut dire Levieil? Il est difficile, quand on y réfléchit, d'imaginer autre chose qu'une scène triomphale se jouant dans le ciel : le Christ assis sur son trône, la Vierge prenant place à sa droite, et les anges balançant des encensoirs devant elle. C'est la première forme sous laquelle apparaît le Couronnement de la Vierge dans l'art du moyen âge. Si cette interprétation est exacte, nous aurions là l'original qu'aurait imité, quarante ou cinquante ans plus tard, le sculpteur du portail de Senlis (fig. 141).



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 141. — Couronnement de la Vierge. Portail de Senlis.

Le Couronnement de la Vierge de Senlis est le plus ancien qu'il y ait en France. A Senlis, la Vierge, déjà couronnée, est assise sur un trône à la droite de son Fils. J'ai souvent pensé que cette belle scène n'avait pas été imaginée là et qu'elle avait dû naître dans un lieu plus illustre. Le passage de Levieil nous invite à en faire honneur au grand abbé de Saint-Denis. Les imitations de l'œuvre de Suger qui se remarquent dans l'architecture et dans la sculpture de la cathédrale de Senlis ne peuvent que confirmer cette hypothèse.

Il est curieux de voir le Couronnement de la Vierge apparaître à Rome, à l'abside de Sainte-Marie du Transtévère, à une époque fort voisine de celle où Suger dut faire composer le vitrail de Notre-Dame de Paris [1]. La rencontre paraîtra plus curieuse encore, quand on saura que la mosaïque de Rome a été entreprise sur l'ordre d'un ami et d'un hôte de Suger, le pape Innocent II. Elle fut commencée en 1140; or, en 1131, Innocent II était venu en France, et il avait passé quinze jours à Paris et à Saint-Denis. Le vitrail de Suger existait-il déjà? Le pape fut-il frappé de la nouveauté de l'idée? Nous le croirions volontiers, car le thème du Couronnement de la Vierge, qui a été si fécond en France, dès la fin du XIIe siècle, est demeuré, en Italie, longtemps stérile. Chez nous, au XIIIe siècle, le Couronnement de la Vierge se voit dans presque toutes nos

1. A Rome, comme à Senlis, la Vierge assise sur le trône est déjà couronnée.

cathédrales ; en Italie, il faut attendre jusqu'en 1296, pour le retrouver dans la belle mosaïque de Sainte-Marie-Majeure. Nous sentons qu'en France le sujet est indigène, qu'il a été importé en Italie. Quelques mots jetés en passant par Levieil peuvent nous laisser croire que Suger en est l'inventeur[1].

On n'est nullement surpris de trouver en Suger un des créateurs de l'iconographie nouvelle, car Suger fut un des grands esprits du moyen âge. Il embrassait dans sa vaste culture toute l'antiquité chrétienne : les Pères, avec leur exégèse symbolique, lui étaient familiers. Sa merveilleuse mémoire lui rendait son érudition toujours présente, mais il n'en était pas accablé, car il avait le génie de l'ordre. C'est ce génie qui fit de lui un homme d'État : « Il aurait pu, dit son biographe, gouverner le monde. » Cet homme de raison était en même temps un homme de passion. Quand il consacrait l'hostie, son visage était baigné de larmes : il rayonnait de joie le jour de Noël et le jour de Pâques. Cette profonde sensibilité explique son amour pour l'art ; il l'aimait, comme l'aiment les vrais artistes, qui adorent le beau et méprisent le luxe. Il donnait tout à son œuvre sans rien se réserver pour lui-même. Quand Pierre le Vénérable, le grand abbé de Cluny, vint à Saint-Denis, il admira, en connaisseur, l'église et ses merveilles ; mais, quand il vit la petite cellule où Suger couchait sur un lit de paille, il s'écria : « Cet homme nous condamne tous ; il bâtit non comme nous, pour lui-même, mais uniquement pour Dieu. »

N'était-il pas naturel qu'un tel homme fût un rénovateur de l'art chrétien ?

1. On ne peut guère supposer que Suger ait emprunté l'idée à l'Italie. Suger est allé trois fois en Italie, mais il ne semble pas qu'il y soit retourné après 1124 ; voir sa *Vie de Louis le Gros.*

CHAPITRE VI

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE
LES SAINTS

I. Les saints du Languedoc : Saint Sernin. — Sainte Foy. — Saint Caprais. — Saint Vincent. — Saint Maurin. — Les saints des Pyrénées : Saint Volusien. — Saint Aventin. — Saint Bertrand de Comminges. — Les saints de l'Espagne dans le Midi de la France : Les saints Fructueux, Augure et Euloge. — Saint Just et saint Pasteur. — Sainte Eulalie. — II. Les saints de l'Aquitaine : Saint Martial de Limoges. — Sainte Valérie. — Saint Amadour. — Sainte Véronique. — Les saints du Plateau Central : Sainte Foy de Conques. — Saint Chaffre. — Saint Baudime. — Saint Étienne de Muret. — Saint Calmin. — III. Les saints du Poitou : Saint Hilaire. — Sainte Triaise. — Saint Savin. — IV. Les saints du Berry : Saint Oustrille. — Saint Eusice. — V. Les saints de l'Auvergne : Saint Austremoine. — Saint Nectaire. — Saint Priest. — VI. Les saints de la Provence : La légende de Marie-Madeleine, de Marthe et de Lazare. — La légende naît en Bourgogne a Vézelay. — Lazare a Autun et a Avallon. — Saint Bénigne a Dijon. — Saint Hugues a Anzy-le-Duc. — VII. Les saints de l'Ile-de-France et des régions voisines : Saint Denis. — Saint Loup a Saint-Loup de Naud. — VIII. Saint Julien du Mans. — Saint Martin. — IX. Les manuscrits enluminés consacrés a la vie des saints : Vie de saint Omer. — Vie de sainte Radegonde. — Vie de saint Aubin. — X. Les saints moines. — Les chapiteaux de la vie de saint Benoît a Saint-Benoît-sur-Loire, a Moissac, a Vézelay. — Les saints du désert. — Saint Antoine et saint Paul ermite a Vézelay, a Saint-Paul de Varax. — Sainte Marie l'Égyptienne a Toulouse. — Sainte Eugénie a Vézelay.

Parmi les causes qui contribuèrent à affranchir l'iconographie de la tutelle orientale, il faut signaler la représentation des saints et de leur légende. A part quelques exceptions, les saints que nous montrent les artistes du XII[e] siècle sont des saints occidentaux, et surtout des saints français, dont l'art de l'Orient ne leur offrait pas le modèle. Quand on représentait des saints, on ne pouvait donc plus songer à imiter : il fallait créer.

En France, les images des saints commencent à apparaître dans l'art monumental du XII[e] siècle. Elles sont rares encore, et ce n'est qu'avec une certaine réserve qu'elles s'introduisent dans l'église ; elles n'en sont que plus curieuses, et

il y a un vif intérêt à surprendre à ses origines cette glorification des saints par l'art.

Au XIIe siècle, les saints se montrent rarement dans les portails qui sont laissés au Christ et aux apôtres, mais ils sont souvent célébrés ailleurs. On les voit représentés aux chapiteaux de l'église et du cloître ; on les voit peints aux murs du sanctuaire. Les orfèvres, les émailleurs racontaient leur histoire sur des châsses ou ciselaient leurs bustes pour les autels. Quelques verrières déjà leur étaient consacrées. Mais de tant d'œuvres il ne reste aujourd'hui que des débris : les cloîtres et leurs chapiteaux historiés ont été détruits, les fresques effacées, les vitraux brisés, les châsses fondues. Nos pertes ont été immenses, car l'art du XIIe siècle a été beaucoup plus éprouvé par le temps et les révolutions que l'art du XIIIe. C'est au milieu de ces ruines qu'il faut aller chercher quelques souvenirs du passé.

Pourtant quand on parcourt la France, en interrogeant les pierres, on retrouve encore çà et là, avec un singulier plaisir, quelques-uns des chapitres de notre vieille histoire religieuse. Dans plusieurs de nos provinces, l'art a conservé le souvenir des saints qui les illustrèrent : premiers apôtres de la foi, martyrs, évêques, solitaires de la montagne ou de la forêt. Car ce ne sont pas les saints connus de la chrétienté tout entière que représentent le plus volontiers nos artistes du XIIe siècle, mais les saints provinciaux, les saints locaux : de là l'intérêt de ces images qui ont pour nous le charme d'une flore indigène.

Cette histoire, d'ailleurs, n'est bien souvent qu'une légende. Il y eut, à diverses époques, mais surtout au XIe siècle, un grand travail de création poétique, qui donna à la vie de plusieurs de nos saints l'intérêt d'un roman. On fit aborder en France plusieurs personnages illustres de l'Évangile, auxquels on prêta des aventures nouvelles. On multiplia les miracles. Il se créa une sorte d'épopée chrétienne comparable aux *Chansons de gestes* qui naissaient alors. Le génie de cet âge héroïque et avide de merveilles s'exprima à la fois par la légende latine et par le poème français. Le saint et le héros, ces deux exemplaires supérieurs de l'humanité, furent célébrés avec la même ferveur. Si donc ces récits ne nous apprennent rien sur les saints qu'ils veulent glorifier, ils nous apprennent beaucoup sur le moyen âge lui-même. Il nous apparaît là avec son profond idéalisme, son ascétisme, son dédain du réel, son inébranlable conviction que la foi est la plus grande force de ce monde. Ces légendes, aussi poétiques parfois que les inventions de l'épopée, eurent de bien autres conséquences : elles créèrent des pèlerinages, elles firent surgir des églises, elles les peuplèrent d'œuvres d'art, elles mirent en mouvement des millions d'hommes ; elles furent pour une foule d'âmes une consolation et une espérance, elles leur laissèrent entrevoir dès ce monde le règne de Dieu.

I

Commençons par le Midi languedocien, le pays de nos plus anciens sculpteurs, ce voyage en France à la recherche des saints.

Toulouse avait conservé un profond souvenir de son premier apôtre, de ce Saturninus qui avait refusé l'encens aux dieux de Rome ; un taureau furieux l'avait traîné ensanglanté sur les marches du Capitole. Enseveli hors des murs, saint Saturnin, ou, comme disait le peuple, saint Sernin, avait fait naître une ville nouvelle autour de son tombeau. La colossale église Saint-Sernin, la plus grande des églises romanes, est le monument du héros. Mais on est surpris aujourd'hui, quand on visite l'église, de n'y rencontrer aucune œuvre d'art ancienne qui rappelle son souvenir. Il n'en était pas ainsi autrefois : le pèlerin qui arrivait devant le portail occidental était accueilli par un bas-relief du xiie siècle, représentant le martyr debout avec le taureau sous ses pieds. Mais d'autres bas-reliefs prouvaient que déjà la légende avait déformé l'histoire. Aux *Actes* de saint Sernin, si sobres et d'un caractère si antique[1], des épisodes nouveaux étaient venus s'ajouter. On racontait qu'il avait baptisé Austris, la fille d'Antoninus, gouverneur de Toulouse, qui, dans la légende nouvelle, est devenu un roi. Austris était lépreuse : saint Sernin la guérit en la plongeant dans la piscine baptismale. On voyait donc, au portail de l'église, un groupe représentant la jeune princesse baptisée par saint Sernin. Un autre bas-relief montrait le persécuteur de l'apôtre, le roi Antoninus, assis sur son trône. Ces œuvres, qu'on peut imaginer fines et nerveuses, comme toute la sculpture toulousaine du xiie siècle, ont disparu sans laisser de trace, et ne nous sont connues que par une ancienne description[2].

A l'autre bout de la ville, la cathédrale Saint-Étienne perpétuait de son côté le souvenir du premier évêque de Toulouse. Dans le cloître des chanoines, un des plus anciens sanctuaires de l'art français, misérablement détruit en 1813, des statues du xiie siècle s'adossaient aux piliers : c'étaient celles de saint Pierre, de saint Sernin, de saint Exupère et d'un diacre[3]. Saint Sernin était placé près de saint Pierre, parce que, suivant la tradition qui avait prévalu alors, l'apôtre de Toulouse avait reçu sa mission du premier des papes :

Ecce Saturninus quem miserat ordo latinus,

1. Ruinart, *Acta martyr. sincera*, 1689, in-8°, p. 109 et suiv.

2. Tous ces détails nous sont donnés par Antoine Noguier dans son *Histoire Tolosaine*, 1556. Il reproduit les inscriptions qui accompagnaient les statues, de sorte qu'il ne peut y avoir aucun doute sur le sens des scènes.

3. J. de Lahondès, *Histoire de l'église Saint-Étienne, cath. de Toulouse*, Toulouse, 1890, p. 32.

disait l'inscription : « Voici saint Sernin envoyé par l'Église latine ». Toulouse se donnait donc comme la fille spirituelle de Rome. Saint Sernin était le héros de la foi, saint Exupère, un de ses premiers successeurs, était le héros de la charité. En un temps de disette, il avait vendu tous les ornements de l'église, même le calice et la patène, pour nourrir les pauvres. L'artiste de Toulouse l'avait représenté un calice à la main; c'était le calice de verre qui avait remplacé le calice d'argent; près de lui, un diacre portait une patène d'osier tressé : sainte pauvreté des temps antiques, qui touchait les cœurs.

Ainsi l'art naissant avait voulu éterniser la mémoire des deux plus grands saints de Toulouse : on les y cherche vainement aujourd'hui.



Fig. 142 — Martyre de saint Sernin. Sarcophage de Saint-Hilaire [1] (Aude).

Mais ce qu'on ne trouve plus à Toulouse, on le voit ailleurs, car la gloire de saint Sernin rayonnait au loin. Entre Carcassonne et l'ancien évêché d'Alet s'élève, cachée au fond d'une vallée, l'antique abbaye de Saint-Hilaire. Ici, un précieux monument du passé nous a été fidèlement conservé; un sarcophage du xiie siècle, sculpté sur toutes ses faces, raconte le martyre de saint Sernin. On le voit saisi par les païens au moment où il annonce l'Évangile; puis il est attaché au taureau qu'un bourreau excite de l'aiguillon : des bêtes au visage presque humain grimacent autour du saint et semblent incarner la férocité du vieux monde, pendant que deux femmes contemplent le martyr avec attendrissement (fig. 142). Ce sont les deux vierges saintes, « les saintes puelles », qui vont l'ensevelir, celles-là mêmes qu'on honorait sur la route de Carcassonne à Toulouse, au Mas-Saintes-Puelles.

Bien loin de Saint-Hilaire, de l'autre côté de Toulouse, le cloître de Moissac célèbre lui aussi la gloire de saint Sernin : un chapiteau lui est consacré. Le juge assis sur son siège vient de condamner l'apôtre, et déjà il a été attaché aux cornes du taureau. Le Capitole est représenté sous l'aspect d'une haute tour à étages : elle fait penser à la forteresse qui dominait Toulouse au moyen âge, à ce château Narbonnais qu'on attribuait aux Romains. Sur une autre face du chapiteau, la main de Dieu sort du ciel pour recueillir l'âme du martyr.

1. *Congrès archéologique de Carcassonne*, 1906, p. 56 (Paris, Picard).

Il subsiste donc encore, on le voit, quelques-unes des œuvres que l'art du Midi avait consacrées à saint Sernin.

Si nous descendons la Garonne vers Bordeaux, nous pénétrons dans une province où régnaient d'autres saints : l'Agenais était le domaine de sainte Foy, de saint Caprais, de saint Vincent, martyrs de la grande persécution de Dioclétien.

La jeune sainte Foy, amenée devant le gouverneur romain, refusa de sacrifier aux idoles ; c'est pourquoi elle fut étendue sur un gril de fer rouge, puis décapitée[1]. Le courage de cette enfant de douze ans inspira des remords au pasteur du troupeau, à saint Caprais, qui s'était réfugié dans une grotte de la montagne. Il assistait de loin au combat de la sainte, et voyait, dit la légende, des anges tenant une couronne au-dessus de sa tête. Il se présenta donc résolument au gouverneur, se proclama chrétien et livra sa tête au bourreau. Quant à saint Vincent, dont une légende tardive fait le successeur de saint Caprais, il voulut mettre fin au culte de Belenus, et il arrêta la roue enflammée, symbole du soleil, que l'on faisait descendre chaque année sur la pente de la colline. Traîné devant le magistrat romain, il fut battu de verges et décapité.

On s'attendrait à rencontrer à Agen, au lieu même du martyre de sainte Foy, quelque belle œuvre de la sculpture romane consacrée à la jeune sainte ; mais, au IXe siècle, ses reliques, convoitées depuis longtemps comme un trésor sans prix, furent dérobées par un moine de Conques et emportées dans les montagnes du Rouergue. C'est Conques qui va devenir désormais le centre du culte de sainte Foy, et nous allons l'y retrouver tout à l'heure. Agen ne nous montre plus aujourd'hui qu'un chapiteau consacré à saint Caprais dans l'église qui lui est dédiée. Le saint est décapité devant le gouverneur romain, Dacien ; une inscription désigne chaque personnage par son nom : *Dacianus*, *miles*, *sanctus Caprasius*, et un vers latin indique le rôle de chacun :

Præcipit, *occidit*, *moritur*, *cœlestia scandit.*

Dacien est là pour ordonner, le soldat pour tuer, saint Caprais pour mourir.

L'art n'oublia pas non plus saint Vincent. Ses reliques furent longtemps conservées dans la ville gallo-romaine de Pompejac, qui devint le Mas d'Agenais[2], et un magnifique sarcophage du Ve siècle, qu'on y voit encore, passe pour avoir été son tombeau. Or, dans l'église du Mas, un chapiteau représente un martyr à genoux, décapité par la main du bourreau. Aucune inscription n'accompagne la scène, mais, en ce lieu, elle ne saurait représenter autre chose que la mort de saint Vincent. Ses reliques, il est vrai, n'étaient plus alors au Mas : elles avaient été transportées à

1. *Act. Sanct.*, octobre, t. III, p. 263 et suiv.

2. Abbé Dubos, *Lieu du martyre de saint Vincent,* dans *Congrès archéologiques de France. Agen et Auch,* 1901, p. 243 et suiv.

Conques, à l'époque des incursions normandes, mais le souvenir de saint Vincent était demeuré vivant au Mas d'Agenais, et son culte continuait à y être célébré.

Au temps des rois wisigoths Euric et Alaric, la Gascogne eut une nouvelle génération de martyrs. Les Wisigoths étaient ariens et persécutaient les catholiques, qu'ils obligeaient, sous peine de mort, à se convertir à leur symbole. Les vieux livres liturgiques et les légendes populaires perpétuèrent le souvenir de quelques-uns de ces martyrs. Un des plus fameux fut saint Maurin, jeune apôtre qui, loin de dissimuler sa foi, la proclamait sur la place publique de Lectoure. Il fut décapité par ordre du roi Alaric, et la tradition rapportait qu'on l'avait vu porter sa tête jusqu'à la fontaine Militane. Les artistes n'auraient peut-être jamais illustré sa mémoire, s'il ne s'était fondé, aux confins de l'Agenais et du Quercy, une abbaye sous son nom. L'église de Saint-Maurin (Lot-et-Garonne) n'est plus aujourd'hui qu'une ruine, mais deux de ses colonnes sont encore couronnées de deux beaux chapiteaux romans où l'on retrouve le style de Toulouse et de Moissac. Sur l'un d'eux, un martyr porte sa tête dans ses mains ; une chrétienne, inclinée devant lui, s'apprête à recevoir sa tête sur un voile. Le vocable de l'église dédiée à saint Maurin ne permet pas d'hésiter sur le sens de la scène [1].

Voilà à peu près tout ce que nous offre cette vaste région du Midi. Elle a dû être autrefois incomparablement plus riche en images de saints ; la grande école toulousaine y avait sans aucun doute prodigué ses chefs-d'œuvre, mais le temps ne les a pas respectés. Aucun pays n'a été, au XII[e] siècle, plus fécond que la belle plaine qui se déroule dans la lumière jusqu'aux Pyrénées, sorte de Lombardie de la France, mais aucun pays n'a été plus souvent dévasté : la guerre des Albigeois, la guerre de Cent ans, les guerres de religion y ont accumulé tant de ruines, que l'on admire qu'il y reste encore quelques témoignages de ce qu'a été le génie du Midi.

Il faut aller jusqu'aux Pyrénées pour retrouver les saints. Ces poétiques montagnes eurent leur Légende dorée : elles eurent leurs martyrs, leurs vieux évêques, leurs ermites. Plusieurs sans doute furent célébrés par l'art, mais bien peu de ces œuvres subsistent aujourd'hui.

A l'entrée des vallées pyrénéennes, à Foix, une abbaye, jadis célèbre, portait le nom d'un martyr de la persécution arienne, saint Volusien. Son église a été refaite, et son cloître roman complètement détruit : un heureux hasard pourtant nous a rendu un de ses chapiteaux historiés. Ce chapiteau est fort intéressant, car il nous raconte justement un épisode de l'histoire de saint Volusien. Volusien, évêque de Tours, était le sujet d'Alaric, roi des Wisigoths, dont le vaste royaume s'étendait jusqu'à la

1. Je ne sais si l'autre chapiteau, où l'on voit un cavalier qui vient de descendre de cheval pour trancher la tête à un saint, représente réellement, comme le veut l'abbé Barrère, la mort de saint Eutichius, père de saint Maurin. L'explication a cependant quelque vraisemblance. Voir abbé Barrère, *Hist. relig. et monument. du diocèse d'Agen*, t. I.

Loire. Soupçonné de favoriser les desseins de Clovis, qui préparait une expédition contre les ariens du Midi, il fut, sur l'ordre d'Alaric, arraché à son siège de Tours et conduit à Toulouse. A Toulouse, il fut traité comme un malfaiteur ; on lui lia les mains, et on l'emmena vers l'Espagne ; mais, en arrivant au pied des montagnes, les soldats qui le conduisaient lui ordonnèrent de s'agenouiller dans un champ et lui tranchèrent la tête. Le chapiteau nous montre Volusien, les mains liées et la corde au cou, entraîné par ses bourreaux [1]. On ne voit pas sa mort, ni les frênes qui poussèrent miraculeusement sur le lieu de son supplice, mais on voit la vengeance du ciel. L'autre face du chapiteau, en effet, représente l'armée victorieuse de Clovis assiégeant Toulouse; plus loin, la ville est prise et les vainqueurs en démolissent les murs. Ce précieux monument est conservé au Musée de Foix, et il mérite de l'être, car Foix est une création des reliques de saint Volusien ; la ville est née autour du monastère qui gardait le tombeau du martyr.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 143. — Portail de la cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne).

En entrant dans la montagne, on voit s'élever, au-dessus de la vallée de Luchon, une église romane dédiée à saint Aventin. Les chapiteaux du portail retracent son histoire. Saint Aventin était un ermite du VIIIe siècle, qui vivait dans la solitude, sans autre société que celle des ours de la forêt. Parfois, il quittait sa cabane pour enseigner l'Évangile aux montagnards, toujours attachés à leurs anciens dieux : tous l'entouraient de respect. Mais les Arabes, qui parcouraient alors le Midi, entendirent parler de ce propagateur de la foi chrétienne. Ils se mirent à sa recherche, et, quand ils eurent découvert sa retraite, ils s'emparèrent de lui et lui tranchèrent la tête. Les chapiteaux racontent la naissance, la vie et la mort du saint ermite; comme beaucoup d'autres saints, il est représenté portant sa tête dans ses mains. A l'abside, un bas-relief nous montre le taureau qui retrouva le tombeau de saint Aventin, dont on avait perdu le souvenir. Puissance de l'art chrétien ! Une église, accrochée au

1. *Album des monuments du midi de la France,* Toulouse, 1897, p. 153.

rocher, perpétue depuis près de huit cents ans la mémoire d'un pauvre ermite inconnu.

C'est dans une région voisine de Luchon que s'élève, au sommet d'une acropole, la cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges. Elle est du xive siècle, mais le portail et le rude clocher qui le domine sont du xiie. Un beau tympan de l'école toulousaine représente l'Adoration des Mages ; à l'extrémité de ce tympan, derrière la Vierge, un évêque fait face au spectateur : il lève la main droite pour bénir, et tient la crosse de la main gauche (fig. 143). Quel est ce mystérieux personnage introduit par l'artiste dans une scène sacrée ? Les archéologues ont nommé à tout hasard saint Sernin ; pourtant, en ce lieu, un autre nom s'impose au souvenir. C'est à la fin du xie siècle que le petit-fils des comtes de Toulouse, l'évêque saint Bertrand, releva de ses ruines la ville antique de Lugdunum Convenarum, devenue une solitude ; il rappela les habitants, rebâtit l'église et fit fleurir le désert. Il fut le second fondateur de la cité qui prit son nom. On ne saurait douter que ce grand évêque — auquel par surcroît on attribuait le don des miracles — n'ait été représenté au portail de sa cathédrale. Saint Bertrand mourut en 1123 [1]. Son image dut être sculptée peu d'années après sa mort, dans un temps où son souvenir était encore vivant dans toutes les mémoires. Elle est certainement antérieure à 1179, date de la canonisation du saint, car il est représenté sans nimbe. Cette image d'un grand homme, qui n'était pas encore un saint, est fort intéressante; il a fallu un vif mouvement d'enthousiasme pour qu'on ait osé représenter un contemporain, un homme que tous avaient connu, à côté de la Vierge et des rois Mages.

Ces hautes Pyrénées n'étaient pas alors une barrière entre la France et l'Espagne : les saints français étaient vénérés dans l'Espagne du Nord, les saints espagnols, dans la France du Midi. Il est curieux de retrouver çà et là les traces de ce culte que les églises méridionales avaient voué aux saints d'au delà des monts.

Un chapiteau du cloître de Moissac représente le martyre des trois saints de Tarragone : Fructueux, Augure et Euloge. Ces illustres chrétiens du iiie siècle, célébrés par saint Augustin et par Prudence, sont représentés avec le costume du xiie ; l'évêque Fructueux porte la crosse et la mitre, les diacres Augure et Euloge ont la dalmatique et le manipule. Le proconsul Æmilianus, gouverneur de la Tarraconaise, est assis sur son trône, et il a près de lui, comme un baron féodal, un joueur de rote. C'est le moment où s'échangent entre Æmilianus et Fructueux les paroles célèbres : « Je suis évêque du Christ, dit Fructueux. — Dis que tu l'as été », répond Æmilianus, et il l'envoie au supplice avec ses deux compagnons. Une autre face du chapiteau montre les trois saints priant au milieu de leur bûcher, et, plus loin, les anges emportant leur âme au ciel dans une gloire.

1. *Act. Sanct.*, 16 octobre.

La présence, dans l'abbaye de Moissac, de quelque insigne relique des martyrs de Tarragone explique sans doute pourquoi les moines voulurent avoir sans cesse sous les yeux leur histoire. Des reliques retrouvées, il y a quelques années, dans l'autel de l'église de Valcabrère (Haute-Garonne) ont fait deviner les noms de trois des statues qui en ornent le portail[1] : elles représentent le diacre saint Étienne et deux saints espagnols : saint Just et saint Pasteur (fig. 144). C'étaient deux écoliers de Complutum, qui s'appela plus tard Alcala de Henares; au temps de la persécution de Dioclétien, ils comparurent devant le préfet Dacien qui les fit battre de verges et mettre à mort. Prudence a célébré leur courage. L'artiste connaissait fort bien leur histoire, car il s'est efforcé de leur donner un air de jeunesse ; au-dessus de leur tête des chapiteaux racontent leur martyre : un des saints est attaché à un arbre pour être flagellé, l'autre est décapité[2].



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 144. — Portail de l'église de Valcabrère (Haute-Garonne).

Dans le cloître de marbre d'Elne[3], non loin de la grande route romaine qui conduisait en Espagne, on ne s'étonne pas de rencontrer une sainte espagnole ; un des chapiteaux représente le martyre de sainte Eulalie, patronne de la cathédrale d'Elne[4]. La jeune

1. *Bullet. monum.*, 1886, p. 506.

2. Une figure de femme couronnée accompagne les statues de saint Étienne, saint Just et saint Pasteur. Elle tient une croix devant sa poitrine. C'est très probablement sainte Hélène portant la vraie croix. Il y avait sans doute à Valcabrère une parcelle du bois de la croix. A Saint-Sernin de Toulouse, une châsse de Limoges, qui contenait un fragment de la vraie croix, est décorée de l'histoire de sainte Hélène.

3. Pyrénées-Orientales.

4. Je crois ce chapiteau un peu postérieur à l'époque que nous étudions. Le cloître d'Elne, qui est du XII[e] siècle, a été en partie refait au XIII[e] ; on y travaillait encore au XIV[e]. Il semble que l'artiste ait confondu sainte Eulalie de Mérida avec sainte Eulalie de Barcelone, car il l'a représentée descendue de la croix.

sainte de Mérida était déjà célèbre en France, puisque le plus ancien de nos poèmes en langue romane lui est consacré.

Voilà à peu près tout ce qui subsiste dans le Sud-Ouest des œuvres que le XIIe siècle avait consacrées aux saints de la France méridionale et de l'Espagne.

II

En pénétrant dans l'Aquitaine, nous entrons dans le royaume de saint Martial. Saint Martial fut vénéré de bonne heure comme l'apôtre du Limousin, mais, jusqu'au XIe siècle, on sut peu de chose de son histoire. C'est alors que fut écrite sa merveilleuse légende[1]. On l'attribua à saint Aurélien, le premier de ses successeurs, cet Aurélien dont la chapelle s'élève aujourd'hui au milieu de la rue des Bouchers, à Limoges. Ce récit s'embellit encore, et il se forma, autour de saint Martial, tout un cycle de poétiques légendes. Il ne fut plus un simple missionnaire, il devint un contemporain, un disciple du Christ ; tout enfant il avait entendu sa parole ; c'est de lui que le Christ avait dit : « Quiconque ne ressemble pas à cet enfant n'entrera pas dans le royaume des cieux ». Il avait assisté à la multiplication des pains, au lavement des pieds ; plus tard, il avait accompagné saint Pierre à Rome. Saint Pierre lui donna son bâton et l'envoya évangéliser la Gaule ; avec ce fameux bâton, qui fut longtemps conservé dans l'église Saint-Seurin de Bordeaux[2], saint Martial ressuscitait les morts. Il entra en conquérant dans l'Aquitaine : partout où il passait, une église naissait. Il fut le fondateur non seulement de l'église de Limoges, mais de celles de Bourges, de Poitiers, de Saintes, de Bordeaux, de Cahors, de Tulle, de Rodez, d'Aurillac, de Mende et du Puy. Les premiers évêques de ces villes, qu'on en avait cru les apôtres, n'étaient que ses disciples. De poétiques personnages accompagnent saint Martial. Il était venu en Gaule, disait-on, avec sainte Véronique, qui avait essuyé la face du Sauveur sur le chemin du Calvaire, et avec saint Amateur, que l'on confondra plus tard avec le Zachée de l'Évangile, ce Zachée à qui le Christ avait parlé[3]. Véronique et Amateur, qui avaient vu, qui avaient entendu le Verbe, ne purent se résigner à vivre dans la société des hommes ; ils s'enfermèrent tous les deux dans la solitude. Saint Amateur se retira dans la profonde vallée où s'éleva plus tard le sanctuaire de Rocamadour ; Véronique bâtit son ermitage dans le désert de Soulac, au bord de l'Océan.

1. Sur les origines de la légende de saint Martial voir Mgr Duchesne, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*, t. II, p. 104 et suiv., et Ch. de Lasteyrie, *L'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901, in-8°.

2. *Bullet. de la Soc. archéol. et histor. du Limousin*, t. LX, 1910, p. 367.

3. Au XVe siècle, pour la première fois, Amadour est assimilé à Zachée dans un document de 1427.

La légende nous montre encore auprès de saint Martial une jeune vierge, sainte Valérie. Elle appartenait à une des plus illustres familles du pays des Lémovices, et était fiancée au proconsul romain ; mais elle avait entendu saint Martial et reçu le baptême : elle aspirait à la perfection. Elle refusa d'épouser le proconsul, qui dans sa colère la fit mettre à mort. Un centurion lui trancha la tête ; la sainte la prit dans ses mains et alla la présenter à saint Martial qui célébrait la messe dans l'église de Limoges.

Les visiteurs du palais des papes d'Avignon connaissent les délicieuses fresques de Matteo de Viterbe, où l'on voit se dérouler toute cette histoire de saint Martial sous un ciel d'azur. Il ne faut pas attendre du XIIe siècle des œuvres d'un charme aussi pénétrant. D'ailleurs, saint Martial, qui a tenu tant de place dans l'imagination des hommes du XIIe siècle, n'a laissé que peu de traces dans l'art de ce temps. Beaucoup d'œuvres, sans aucun doute, ont disparu.

La grande église abbatiale de Limoges, où s'élevait son tombeau, cette fameuse église Saint-Martial, qui attirait tant de pèlerins, fut détruite, avec toutes ses œuvres d'art, au temps de la Révolution : perte irréparable pour l'iconographie de saint Martial. La fresque y racontait-elle sa légende ? On peut le croire, car, dans l'église qui précéda celle-là, on pouvait voir, au témoignage d'Adhémar de Chabannes, des peintures murales qui retraçaient sa vie[1]. Dès la fin du Xe siècle, un moine orfèvre de l'abbaye avait fait pour l'autel une statue d'or de saint Martial qui le représentait assis, bénissant de la main droite, et portant le livre de la main gauche[2].

Il est probable que, dans beaucoup d'églises, qui se glorifiaient d'avoir été fondées par saint Martial, on voyait quelque œuvre d'art rappelant son apostolat. A Toulouse, la légende allait jusqu'à associer saint Martial à saint Sernin dans la prédication de l'Évangile ; c'est pourquoi, au portail de l'église Saint-Sernin, saint Martial était représenté ; son image répondait à celle de saint Sernin, et près d'elle on lisait cette inscription :

Hic socius socio subvenit auxilio[3].

Ainsi, au témoignage même des clercs de Toulouse, gardiens du tombeau de saint Sernin, leur saint patron avait été secondé dans son œuvre par le grand saint Martial, disciple du Seigneur.

A l'autre extrémité de l'Aquitaine, aux confins du Berry, on voit encore dans l'église romane de Méobecq (Indre) une peinture murale du XIIe siècle qui représente saint Martial. Les moines de Méobecq, en effet, racontaient que saint Martial, dans ses voyages évangéliques, était venu jusque-là[4].

1. Voir à ce sujet Arbellot, dans le *Bullet. de la Soc. archéol. et hist. du Limousin*, t. IV, p. 267 et suiv.
2. Sackur, *Die Cluniacenser*, Halle, 1894, t. II, p. 405.
3. Noguier, *loc. cit.*
4. *Congrès archéologique de France tenu à Châteauroux*, 1873, p. 428.

Il subsiste probablement plus d'une œuvre du XIIe siècle, où nous ne savons plus aujourd'hui reconnaître saint Martial. A la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, on voit, sous des arcatures, à côté des douze apôtres, deux évêques : il est probable que l'un d'eux est saint Martial, fondateur, suivant la légende, de l'église de Poitiers, et presque égal en dignité aux apôtres [1].

Quelques œuvres de la fin du XIIe siècle nous offrent les plus anciennes représentations de la légende de saint Martial : ce sont des châsses émaillées provenant des ateliers de Limoges.

Sur l'une d'elles (fig. 145) [2], saint Martial ressemble à un apôtre, et, comme les apôtres, il a les pieds nus — privilège exceptionnel et signe de sa haute mission. Il porte à la main le fameux bâton : il lui suffit de le présenter à un possédé aux cheveux hérissés, pour qu'aussitôt le démon s'échappe par sa bouche [3]. Ce miracle frappa d'admiration sainte Valérie et la disposa à recevoir le baptême. Sur l'autre face de la châsse, en effet, elle s'agenouille devant saint Martial qui la bénit ; mais déjà le proconsul ordonne au bourreau de la mettre à mort.

Une autre châsse du même temps représente le centurion conduisant sainte Valérie au supplice [4]. La jeune sainte porte encore la robe collante, aux manches démesurées, des plus anciennes statues de Chartres. Le bourreau lui tranche la tête, mais elle la prend dans sa main, et va la présenter à saint Martial qui célèbre la messe ; un ange vole au-dessus d'elle, et, par un charmant artifice, la tête de l'ange tient la place de la tête de la sainte. Sainte Valérie est ici l'héroïne que célèbre l'artiste, et c'est sans aucun doute une de ses reliques que contenait la châsse.

Sainte Valérie, en effet, fut presque aussi populaire que saint Martial lui-même. Quand les comtes de Poitiers venaient se faire sacrer ducs d'Aquitaine à Limoges, l'évêque leur présentait la couronne et l'épée, puis le doyen du chapitre leur mettait au doigt l'anneau de sainte Valérie : c'étaient les fiançailles du duc et de l'église d'Aquitaine, dont Valérie était le plus pur symbole. C'est pourquoi les œuvres d'art qui la représentent, — trop rares aujourd'hui, — nous touchent comme une poétique image du passé. Non loin de Bellac, l'antique église Saint-Pierre de la Trémouille conserve quelques restes d'une fresque du XIIe siècle ; deux saintes y apparaissent encore, dont on peut lire les noms : ce sont sainte Valérie et sainte Radegonde [5]. La Légende dorée du Poitou s'unit là à celle du Limousin.

Le monastère de Chambon-sur-Voueyze (Creuse), à l'extrémité de La Marche, fut un des foyers du culte de sainte Valérie. Il possédait une partie de ses reliques,

1. L'autre est peut-être saint Hilaire.

2. *Collection Martin Le Roy*, t. I, Pl. XV. Le fond vermiculé, les costumes, le style indiquent le XIIe siècle.

3. On voit, tout à côté, saint Martial conduit au supplice.

4. Ancienne collection Soltykoff ; voir Rupin, *L'œuvre de Limoges*, p. 403.

5. Voir un dessin de la fresque dans le *Bullet. de la Société des antiq. de l'Ouest*, 1912, p. 633.

mais le charmant buste d'argent, qui les contient aujourd'hui, ne remonte qu'au xv[e] siècle : il représente la jeune martyre avec une couronne et un riche collier. Dans la vieille église romane de Chambon, aucune des œuvres qui furent consacrées au xii[e] siècle à sainte Valérie ne s'est conservée ; mais ce qu'on ne voit plus à Chambon, on le voit un peu plus loin dans l'église abbatiale d'Ébreuil en Bourbonnais. Dans la tribune, une peinture murale du xii[e] siècle représente, à côté du martyre de saint



Fig. 145. — Épisodes de la légende de saint Martial.
Châsse de Limoges [1]. Collection Martin Le Roy.

Pancrace, dont l'église avait sans doute quelque relique, le martyre de sainte Valérie. C'est ici la limite où s'arrêtait la gloire de la sainte.

Les autres compagnons de saint Martial, saint Amateur et sainte Véronique, célèbres dès le xii[e] siècle, ont inspiré des œuvres d'art que le temps a presque complètement détruites. Rocamadour, trop souvent saccagé, ne nous montre plus le fondateur du sanctuaire, saint Amateur, que le peuple appelait saint Amadour, mais on y voit encore la Vierge de bois, recouverte jadis de plaques d'argent, qu'on disait faite de sa main[2].

1. *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, t. I, Pl. XV.

2. Elle ne remonte pas plus haut que le xiii[e] siècle. *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 7 et suiv.

Un monastère s'éleva à Soulac, près du tombeau de sainte Véronique. L'église qui contenait les reliques de la sainte s'appelait Notre-Dame-de-la-fin-des-Terres : on était là, en effet, à une des extrémités du monde, au bord de l'inconnu. Un vaste désert de sable et la rumeur lointaine du grand Océan, alors sans limites, donnaient au lieu une religieuse beauté. La dune, poussée par le vent, envahit peu à peu le monastere et finit par le recouvrir. En 1860, des fouilles firent reparaître l'église romane, qui sortit de son linceul de sable, comme un temple de la Haute-Égypte. On remarqua alors deux chapiteaux qui décoraient l'entrée de la chapelle dédiée jadis à sainte Véronique : l'un représente un tombeau, l'autre, des pèlerins debout des deux côtés d'un autel, sur lequel repose une châsse. Ce sont, suivant toutes les vraisemblances, le tombeau et la châsse de sainte Véronique, qui attiraient tant de pélerins à Soulac.

C'est ainsi que du Bourbonnais à l'Océan, du Berry à Toulouse a rayonné la légende de saint Martial et de ses compagnons.

Le centre de l'ancienne Aquitaine, avec ses vallées profondes et ses rivières rapides, a toutes les beautés d'une nature primitive, mais c'est un pays de granit, où la pierre résiste au travail du ciseau. Aussi n'est-ce pas par les sculpteurs que les saints y furent célébrés, mais par les orfèvres. Dès la fin du xe siècle, plusieurs églises d'Aquitaine avaient des images d'or, d'argent ou de cuivre de leurs saints patrons, images qui étaient en même temps des reliquaires.

Écoutons l'écolâtre d'Angers, Bernard, qui parcourut le Plateau Central dans les premières années du xie siècle. « Jusqu'ici, dit-il, il me semblait que les saints ne devaient recevoir d'autres honneurs que ceux du dessin ou de la peinture : il me semblait absurde et impie de leur élever des statues. Mais tel n'est pas le sentiment des habitants de l'Auvergne, du Rouergue, de la région toulousaine et des pays voisins. Chez eux, c'est une antique habitude que chaque église possède une statue de son patron. Suivant les ressources de l'église, cette statue est d'or, d'argent ou d'un métal moins précieux ; on y enferme le chef, ou quelque insigne relique du saint[1]. » Ainsi, l'homme du Nord, en entrant dans le Midi, découvrait une autre France. Bernard nous a fait connaître quelques-unes de ces statues. Au synode de Rodez, on en avait apporté plusieurs sur la prairie aux portes de la ville ; chacune d'elles s'abritait sous une tente, et elles formaient une assemblée plus imposante que celle des évêques. C'était la « majesté d'or » de saint Marius, patron de l'abbaye de Vabres, en Rouergue, la « majesté d'or » de saint Amand, deuxième évêque de Rodez, la « majesté d'or » de sainte Foy de Conques, et, enfin, près de la châsse d'or de saint Sernin, la « majesté d'or » de la Vierge[2]. En descendant vers le Midi,

1. *Liber miracul. sanctæ Fidis*, publié par l'abbé Bouillet, Lib. I, cap. XIII.
2. *Liber miracul. sanctæ Fidis*, Lib. I, cap. XXXVIII.

Bernard avait déjà rencontré la « majesté » de saint Géraud, ce jeune chevalier devenu moine, qui avait donné son nom à la grande abbaye d'Aurillac. Mais il ne semble pas avoir vu la « majesté » de saint Martial, dans l'abbaye de Limoges.

Il subsiste encore aujourd'hui quelques-unes de ces étranges statues. La « majesté » de sainte Foy est toujours à Conques, comme au temps de l'écolâtre Bernard, mais on ne reconnaît guère dans cette idole dorée la jeune martyre d'Agen dont nous avons raconté l'histoire (fig. 146). La sainte, assise sur son trône, étincelle d'or et de pierreries ; elle porte une couronne fermée d'une forme très antique ; de longues boucles d'oreilles pendent sur ses épaules ; de chaque main elle tient délicatement, entre deux doigts, deux petits tubes où l'on mettait des fleurs ; de beaux camées antiques sont incrustés, çà et là, dans le métal de sa robe. Ne pouvant la faire belle, l'artiste l'avait faite si riche, qu'elle inspirait un religieux effroi. Mais il y avait autour d'elle une auréole de miracles plus éclatante encore que le rayonnement de l'or. Un fléau dévastait-il les environs, un différend s'élevait-il entre deux villes, un baron disputait-il à l'abbaye un de ses domaines, aussitôt la statue de la sainte sortait du sanctuaire. Elle était portée par un cheval choisi, dont le pas était très doux. Autour d'elle, de jeunes clercs faisaient retentir des cymbales et résonner des cors d'ivoire[1]. Elle s'avançait avec majesté, comme jadis la Magna Mater, au temps où ces montagnes étaient païennes. Partout où elle passait elle rétablissait la concorde, faisait régner la paix ; les miracles éclataient si nombreux qu'à peine les moines avaient-ils le temps de les écrire. La sainte se plaisait



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 146. — Statue de sainte Foy. Conques (Aveyron).

1. *Liber miracul. sanctæ Fidis*, Lib. I, cap. XXX.

surtout à délivrer les prisonniers ; au portail de Conques, on la voit prosternée devant la main de Dieu : elle prie sans aucun doute pour les captifs, car des fers sont suspendus en ex-voto derrière elle. La statue de sainte Foy fut portée bien au delà des limites du Rouergue ; on la vit en Auvergne et dans le pays albigeois[1]. On lui dressait tous les soirs une tente, et sur la tente on élevait un berceau de verdure. Combien il est heureux que la « majesté » de sainte Foy se soit conservée intacte à travers tant de siècles ! Comme ce bloc d'or nous illumine le haut moyen âge ! Comme il nous fait comprendre ce qu'il y avait de mystérieux et de redoutable dans le pouvoir du saint !

La statue de sainte Foy est unique de richesse : il subsiste dans ces régions deux autres images de saints, qui sont plus simples et un peu moins anciennes. L'une se conserve dans l'église du Monastier, antique abbaye, perdue dans les solitudes du Velay. C'est une statue à mi-corps, faite de plaques d'argent, relevée de cabochons, qui représente un saint aux yeux saillants, au nom farouche, saint Chaffre (fig. 147). Chaffre est la forme populaire de Theofredus. Saint Chaffre est un martyr du temps de l'invasion sarrasine[2] : abbé du Monastier, il donna à ses moines l'ordre de s'enfuir et resta seul en face des Arabes. Battu de verges, il fut laissé mourant dans son église, mais le lendemain, se soutenant à peine, il se présenta, au milieu d'une fête, devant les imans, et commença à leur prouver qu'ils n'adoraient pas le vrai Dieu : ses bourreaux l'achevèrent. Comme celle de sainte Foy, la statue de saint Chaffre contenait des reliques qui la rendaient plus vénérable encore.

La statue de saint Chaffre est peut-être du XIe siècle ; celle de saint Baudime, déjà plus savante, doit être du XIIe. Elle se conserve dans l'église de Saint-Nectaire, et perpétue le souvenir d'un des premiers missionnaires de la foi en Auvergne. C'est une statue à mi-corps, comme celle de saint Chaffre ; elle n'est pas en argent, mais en cuivre repoussé, ciselé et doré. La chevelure est faite de boucles parallèles, comme celles d'une tête grecque archaïque ; les yeux d'ivoire, à la prunelle de corne, donnent à l'apôtre un regard sévère qui intimide. Ces œuvres encore éloignées de la vie prêtent aux saints une majesté lointaine, les entourent de mystère : elles répondent à merveille aux sentiments qu'évoquait alors la sainteté.

Ces statues reliquaires, nombreuses jadis dans les provinces montagneuses du Centre de la France, semblent être l'œuvre d'artistes monastiques. Il y avait à Conques un atelier d'orfèvrerie, et c'est probablement dans l'abbaye même que la statue de sainte Foy a été faite au Xe siècle[3].

Mais, vers le milieu du XIIe siècle, les ateliers de Limoges commencent à prendre

1. Sainte Foy était bien connue au Puy. Elle figurait dans les fresques qui décoraient Saint-Michel d'Aiguilhe, et qui étaient encore visibles vers 1850.

2. Mabillon, *Act. sanct. ord. s. Bened.*, sæc. III, pars I, p. 449.

3. Abbé Bouillet, *Sainte Foy*, Rodez, 1900, p. 159.

la première place. C'est Limoges qui va avoir la charge de célébrer les saints de l'Aquitaine et bientôt d'une partie de la chrétienté ; alors commence à Limoges cette longue liturgie de plusieurs siècles en l'honneur des saints, qui s'exprime par le cuivre et l'émail.

Les monuments de l'orfèvrerie limousine du XIIe siècle sont rares aujourd'hui. On voyait, avant la Révolution, dans la fameuse abbaye de Grandmont, un des chefs-d'œuvre de l'école : une châsse émaillée, qui contenait les reliques de saint Étienne de Muret, le fondateur de l'ordre. Toute la vie du saint y était racontée. Saint Étienne, né en Auvergne, à Thiers, appartenait au Limousin par ses vertus : c'est, en effet, dans la forêt de Muret, près de Limoges, qu'il avait vécu[1]. Il était naturel qu'il fût célébré par les émailleurs limousins. Une plaque d'émail du XIIe siècle, aujourd'hui au Musée de Cluny, est très probablement un débris de la châsse de Grandmont : saint Étienne de Muret, qui avait fait un pèlerinage à Bari, voit le grand saint du lieu, saint Nicolas, lui apparaître ; une inscription en français du Sud de la Loire explique la scène[2]. La vie du saint se continuait, racontée dans tous ses détails. On devait voir comment saint Étienne de Muret, au moment où il se consacra à la solitude, mit un anneau à son doigt, et plaça sur sa tête l'acte de renoncement qu'il venait d'écrire : « Ce sera, dit-il, mon bouclier au jour de ma mort. » Ce génie symbolique était en parfaite harmonie avec l'art du XIIe siècle.



Phot. Thiollier.

Fig. 147. — Buste de saint Chaffre[3]. Le Monastier (Haute-Loire).

Nous avons déjà parlé des châsses où saint Martial et sainte Valérie sont célébrés. Il subsiste encore une magnifique châsse de la seconde partie du XIIe siècle consacrée à la gloire d'un saint du Centre de la France par les émailleurs limousins : elle contient les reliques de saint Calmin, et se conserve dans l'église de Mozat, près de Riom. Saint Calmin, qui fut au VIIe siècle gouverneur de l'Auvergne, du Velay et du Gévaudan, descendait de Calminius, l'ami de Sidoine Apollinaire[4]. Un voyage à Lérins lui fit vivement sentir la beauté de la

1. Martène, *Vet. script. ampliss. collect.*, t. VI, p. 1043 et suiv.
2. *Nicolas ert parlan am en Eteve de Muret.*
3. *Congrès archéologique du Puy*, 1904, p. 516 (Paris, Picard).
4. *Act. Sanct.*, Aug. III, p. 756.

vie monastique. Il ne fut peut-être jamais moine, mais il fonda des monastères, en Velay d'abord, à Calminiacum, puis dans le Limousin, à Tulle, enfin en Auvergne, à Mozat. Sa femme, sainte Namadie, prenait sa part de ses travaux et l'aidait de ses conseils. C'est pourquoi un des émaux nous montre les deux époux faisant construire Calminiacum, qui s'appellera plus tard le Monastier. C'est l'abbaye qu'illustrera saint Chaffre. On les voit ensuite faisant élever le monastère de Tulle, puis celui de Mozat; des maçons préparent le mortier, et montent à l'échelle. L'abbaye n'est pas encore terminée, mais déjà l'église est construite, et le calice est sur l'autel : la maison de Dieu a donc été faite avant celle des moines. Leur œuvre achevée, Calmin et Namadie meurent saintement ; leur âme s'élève dans une auréole, et la main de Dieu sort du ciel.

Cette œuvre magnifique avive nos regrets. Combien de châsses semblables ont disparu, au temps où ces trésors, arrachés du sanctuaire, se vendaient au poids du cuivre et devenaient des chaudrons! Les quelques monuments de ce genre qui subsistent sont du XIIIe siècle ou des siècles suivants. Parfois, au milieu des bruyères et des blés noirs en fleurs du Limousin, on rencontre, dans une église de village, une châsse émaillée qui raconte l'histoire de saint Dulcide, de saint Psalmet[1], de l'ermite saint Viance ; parfois, un buste reliquaire représente le grave saint Étienne de Muret, l'esclave saint Théau, racheté par saint Éloi et orfèvre comme son maître, l'abbé saint Yriex et l'exquise sainte Fortunade. Nous respirons un instant tout le parfum du passé, et il y a beaucoup de fastueux chefs-d'œuvre qui nous touchent moins que ces humbles merveilles.

III

Dans l'immense domaine de saint Martial, le Poitou occupait une place à part; il avait eu, en effet, au IVe siècle, un des saints les plus illustres de la chrétienté : saint Hilaire. Celui-là était un saint authentique que la légende osa à peine effleurer ; il n'avait pas vécu dans le crépuscule des temps mérovingiens, mais dans ce IVe siècle qu'éclaire encore la lumière antique. D'abord païen, marié avant d'être évêque, il avait été, une fois devenu chrétien, un des plus vaillants défenseurs de l'orthodoxie contre l'arianisme. Ses livres, dit saint Jérôme, avaient la force irrésistible du Rhône. Exilé en Orient par un empereur arien, il y étudia les ouvrages d'Origène et fit connaître à l'Église des Gaules l'exégèse allégorique des Alexandrins.

1. La châsse de saint Psalmet qui était à Eymoutiers a disparu il y a quelques années.

Un tel saint était-il bien selon le cœur des pèlerins du XIIe siècle, qui, passant par Poitiers pour aller à Saint-Jacques de Compostelle, s'arrêtaient à son tombeau ? On en pourrait douter, si on ne savait que de nombreuses merveilles avaient manifesté le pouvoir du saint après sa mort et lui avaient créé une légende. C'est au-dessus du tombeau de saint Hilaire qu'apparut cette colonne de feu qui guida Clovis avant la bataille de Vouillé. Il est probable que c'étaient ces miracles qui avaient été peints de préférence dans l'église de Saint-Hilaire de Poitiers, un des sanctuaires les plus célèbres de la France ; on pouvait voir, il y a quarante ans, quelques restes de ces fresques dans les absidioles[1]. Un seul monument rappelle aujourd'hui dans l'église



Phot. J. Robuchon.

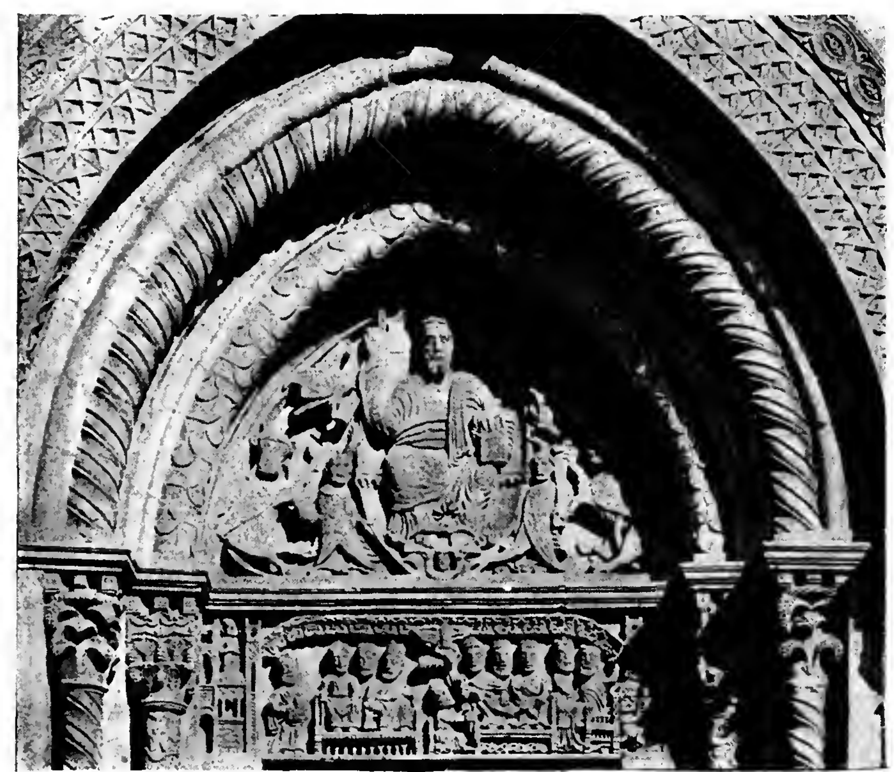
Fig. 148. — Tombeau de saint Hilaire[2].
Église Saint-Hilaire-de-la-Celle. Poitiers.

la mémoire du grand docteur : un chapiteau qui représente sa mort. Aucune inscription n'accompagne la scène, mais, en un tel lieu, on ne peut guère douter que le saint qui meurt entouré de ses diacres, et dont les anges emportent l'âme au ciel, ne soit saint Hilaire. Dans cette œuvre, très gauche encore, l'émotion essaie de s'insinuer : Léonnius, le disciple favori du saint, se penche encore une fois sur le corps de son maître, et il exprime sa douleur en portant sa main à sa joue, comme saint Jean au pied de la croix.

Mais il y a, à Poitiers, une autre église du XIIe siècle consacrée à saint Hilaire, Saint-Hilaire-de-la-Celle, qui s'élève, suivant la tradition, sur l'emplacement de sa maison. Vers la fin de sa vie, après la mort de sa femme et de sa fille, le saint en fit un oratoire, où il aimait à se retirer. C'est là qu'il mourut en 368, et c'est de là qu'il fut porté à l'église Saint-Jean et Saint-Paul, construite au milieu de l'antique

1. *Bullet. de la Société des antiq. de l'Ouest*, t. XIII, p. 375.
2. *Congrès archéologique de Poitiers*, 1903, p. 218 (Paris, Picard).

cimetière chrétien, et qui prit alors son nom. Jusqu'aux dévastations des protestants, on vit dans l'église Saint-Hilaire-de-la-Celle un cénotaphe où la vie du saint était racontée[1]. Il n'en subsiste plus qu'un fragment qui représente la mort de saint Hilaire (fig. 148)[2]. La scène est pleine de majesté : saint Hilaire, étendu dans un sarcophage ouvert, est d'une taille colossale et semble d'une autre race que le reste des hommes. Derrière lui, les clercs de son église se tiennent debout ; aux deux extrémités, deux diacres nimbés sont, à n'en pas douter, Léonnius et Justus, saint Lienne et saint Just, comme on les appelait, les plus chers disciples du maître. C'est à l'un d'eux que saint Hilaire demanda, avant de mourir, si la nuit était silencieuse. Au milieu de l'assemblée, deux anges apparaissent, les ailes ouvertes; ils sont descendus dans cette nuit religieuse pour recueillir l'âme du mort. Cette grande manière de composer et de sentir nous indique une époque déjà avancée du XII[e] siècle.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 149. — Christ en majesté et histoire de saint Hilaire. Semur-en-Brionnais (Saône-et-Loire).

Mais ne voit-on à Poitiers que la mort de saint Hilaire? N'y trouve-t-on aucun trait de sa vie? Un bas-relief, qui appartient aujourd'hui à la Société des antiquaires de l'Ouest, a longtemps décoré l'église détruite de Sainte-Triaise[3]. Il représente saint Hilaire, la crosse à la main, consacrant à Dieu la vierge Troecia, sainte Triaise. Saint Hilaire avait pu admirer en Orient les commencements de la vie monastique, et Troecia, sa fille spirituelle, est une des plus anciennes religieuses de la Gaule. Elle vécut, enfermée dans sa cellule, au milieu du cimetière chrétien de Poitiers, parmi les tombeaux, comme une recluse de la Thébaïde. La propre fille de saint Hilaire, sainte Abra, suivit l'exemple de Troecia. Son père encouragea sa vocation : dans une de ses lettres il lui promet une

1. *Mémoires de la Société des antiq. de l'Ouest*, t. XXXVII, p. 455.

2. Ce fragment me paraît bien être un débris du cénotaphe. Nous savons que les protestants avaient brisé les têtes des personnages, et, en effet, ici toutes les têtes sont brisées.

3. *Mémoires de la Société des antiq. de l'Ouest*, 1856. On y verra le dessin du bas-relief en tête de l'histoire de l'église Saint-Hilaire.

perle plus belle que celle que les vierges reçoivent de leurs fiancés. On montre encore dans l'église Saint-Hilaire le couvercle du sarcophage de sainte Abra.

Ce n'est pas en Poitou que l'on trouve aujourd'hui la plus curieuse représentation de la vie de saint Hilaire, mais en Bourgogne. L'église de Semur-en-Brionnais (Saône-et-Loire), qui lui est dédiée, raconte au linteau du portail le plus beau chapitre de son histoire (fig. 149). On voit le saint arrivant au concile de Séleucie pour lutter contre les évêques ariens. Mais ici le moyen âge a déjà fait son œuvre, et la légende a déformé la vérité. Dans la seconde partie du bas-relief, saint Hilaire est assis plus bas que les évêques : c'est que les ariens n'ont pas voulu lui faire de place parmi eux. Du haut du ciel un ange l'encense et le désigne comme le champion de Dieu. Le faux pape Léon quitte le concile en prononçant contre le saint des paroles menaçantes ; mais Léon meurt d'une mort ignominieuse, et les démons s'emparent de son âme [1]. Ce bas-relief, intéressant par son sujet, est une œuvre inexpressive, où l'on ne trouve ni le mouvement, ni la vie de la grande sculpture bourguignonne.



Fig. 150. — Légende de saint Savin et de saint Cyprien.
Fresque de l'église de Saint-Savin [2] (Vienne).

Saint Hilaire, que tant de pèlerins venaient vénérer dans son église, était le grand saint du Poitou ; mais beaucoup d'autres saints, moins illustres, avaient inspiré les artistes de ces régions. Si les fresques des abbayes poitevines s'étaient aussi bien conservées que celles de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne), nous aurions une véritable histoire ecclésiastique de la province. A Saint-Savin, en effet, de grandes figures peintes dans la tribune, non loin des scènes de la Passion, représentent les saints évêques de Poitiers. Des inscriptions, encore visibles il y a quelques années, désignaient saint Gélasius et saint Fortunat, le fameux évêque poète [3]. Dans la crypte, le temps a respecté une partie des fresques consacrées à saint Savin, le patron de l'abbaye, et à son compagnon saint Cyprien. Ce sont deux martyrs (fig. 150). En vain furent-ils déchirés par des ongles de fer, attachés à la roue, exposés aux bêtes : chaque fois,

1. Il meurt dans « les privés ». Toute cette légende est racontée par Jacques de Voragine, *Legend. aur.*, *De Sancto Hilario*.

2. Mérimée, *Les peintures de Saint-Savin,* Pl. XXXIII. La figure 150 montre les saints devant le juge.

3. Mérimée, *Les peintures de Saint-Savin*, p. 47.

par un miracle, ils échappèrent à la mort. Dans l'arène, les lions — que le peintre a fait aussi inoffensifs que des chiens — viennent leur lécher les pieds. Ce fut non loin de l'abbaye, disait la tradition, au bord de la Gartempe, que les deux saints furent mis à mort par leurs persécuteurs.

Ainsi, les hautes antiquités du Poitou étaient sans cesse présentes aux visiteurs de l'abbaye. L'art ressuscitait le passé, le faisait vivre dans les imaginations. Soyons sûrs que dans toute l'étendue du Poitou — une des régions de la France où la peinture monumentale a laissé le plus de traces — il y eut des sanctuaires où l'on pouvait, comme à Saint-Savin, apprendre l'histoire des saints de la province. Les moines avaient éprouvé depuis longtemps la vertu éducatrice de la peinture ; ils savaient sa puissance magique sur les foules illettrées. Mais à Charroux, à Saint-Jouin-de-Marnes, à Airvault, à Maillezais, dans toutes ces abbayes illustres, il ne reste plus rien aujourd'hui.

IV

Le Berry, avec ses plaines indécises, fut souvent considéré comme un fief de saint Martial, car c'était lui, disait la tradition limousine, qui avait fondé l'église de Bourges. Mais à cette légende le Berry en opposait une autre, celle de son premier apôtre, saint Ursin[1]. Ursin était le Nathanaël de l'Évangile ; c'est lui qui le premier avait annoncé la foi nouvelle à Bourges, et il y avait apporté deux reliques sans prix : la courroie qui attachait le Christ à la colonne et quelques gouttes du sang de saint Étienne, car Nathanaël avait assisté au supplice du saint diacre. Saint Ursin devenait donc presque l'égal en dignité de saint Martial.

Parmi les successeurs de saint Ursin, plusieurs évêques de Bourges s'étaient élevés à la sainteté par leurs vertus. Le Berry avait eu aussi ses saints ermites : parfois, dans ce pays de marécages et de grandes forêts, on rencontrait un homme de Dieu perdu dans la solitude.

Beaucoup de ces saints, qui vivaient dans la mémoire du peuple, avaient dû être célébrés par l'art du XII[e] siècle. Les vieilles églises du Berry ne sont pas très riches en œuvres de sculpture, mais beaucoup de ces églises étaient peintes. Plus d'une fresque se cache encore sous le badigeon, et l'on verra peut-être reparaître un jour ces saints jadis fameux : saint Sulpice, saint Patrocle, saint Venant, saint Léopardin, saint Laurian et la bergère sainte Solange, aussi célèbre dans le Berry que sainte Valérie l'était dans le Limousin.

Que nous reste-t-il donc aujourd'hui ? On voit à l'extérieur de l'église de Châtil-

1. Labbe, *Nov. Bibl. Manuscr.*, t. II, 6.

lon-sur-Indre (Indre) un bas-relief du XII[e] siècle, qui décorait jadis le portail, et qui est encastré maintenant dans une fenêtre haute du transept. Il représente le Christ en majesté assis entre deux séraphins ; au-dessous, saint Austregisille reçoit un flambeau de la main de saint Pierre[1]. Saint Austregisille, que les bergers et les laboureurs appelaient saint Oustrille, était évêque de Bourges au commencement du VII[e] siècle[2]. Avant son entrée dans les ordres, on l'avait vu se rendre à Chalon pour y combattre en champ clos ; évêque, il conserva l'énergie du soldat, et il lutta sans cesse contre les rois mérovingiens et les agents de leur fisc. Sa sainteté s'était manifestée par de nombreux miracles : à Châtillon, un autre bas-relief, dont il ne reste plus que l'inscription, le montrait guérissant une possédée. Il est fâcheux que l'architecte, qui restaura l'église vers 1880, ait si mal placé l'ancien tympan, car on ne peut plus distinguer aujourd'hui saint Austregisille recevant de saint Pierre, c'est-à-dire de Rome, le flambeau de la foi.

L'église de Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher) a heureusement conservé à leur place les rudes bas-reliefs qui furent consacrés à la gloire d'Eusitius ou saint Eusice. Il y a plusieurs beaux traits dans la vie de saint Eusice[3]. Ses parents étaient si pauvres qu'ils furent obligés de vendre un de leurs enfants comme esclave, et ce fut saint Eusice qui se sacrifia pour ses frères. Esclave, il s'affranchit par la sainteté. Sa réputation était si grande, que Childebert, traversant le Berry pour aller combattre les Wisigoths d'Espagne, voulut le voir et l'interroger sur l'avenir. Il lui offrit cinquante sous d'or : « Donne cet argent aux pauvres, lui dit Eusitius, pour moi, il me suffit de prier pour mes péchés » ; puis, il annonça au roi qu'il reviendrait victorieux. Sa prédiction s'accomplit ; c'est pourquoi, à son retour, Childebert s'arrêta pour revoir le saint. Après lui avoir donné le baiser de paix, il lui offrit la moitié du butin qu'il rapportait d'Espagne. Il y avait dans le cortège du roi des prisonniers de guerre « liés deux à deux, dit l'hagiographe, comme des couples de chiens ». Pour toute faveur, saint Eusice demanda au roi de les délivrer.

Chose étrange, ces beaux épisodes ne figurent pas dans les bas-reliefs qui décorent l'abside de Selles-sur-Cher[4]. Saint Eusice, qui fut grand par la charité, nous apparaît là comme un thaumaturge, presque comme un magicien. Il oblige les démons à se rendre utiles ; sur son ordre, ils s'attellent à un char et transportent les pierres de l'église. Il se sert des loups pour garder ses troupeaux. Rien ne lui est impossible : un jour qu'on lui a volé sa pelle de boulanger, il entre dans le four brûlant et y place tranquillement ses pains. Voilà ce que nous montre l'abside de

1. On trouvera un dessin de ce tympan dans le *Bullet. monum.*, t. XLII, 1876, p. 127. Des inscriptions désignent les personnages par leurs noms.

2. Labbe, *Nov. Bibl. Ms.*, t. II, 350.

3. Labbe, *Nov. Bibl. Ms.*, t. II, p. 372 et suiv. ; *Recueil des hist. des Gaules et de la France*, t. III, p. 428.

4. M. Aubert, *L'église de Selles-sur-Cher*, *Bullet. monum.*, 1913.

Selles-sur-Cher. Ces miracles enchantaient le XIIe siècle ; souvent c'était le peuple lui-même qui créait cette féerie; il faisait de la vie des saints une chanson de la veillée, un conte d'hiver. Guibert de Nogent nous rapporte, dans son *De Pignoribus sanctorum*, que les femmes, en tissant la toile, chantaient les louanges de beaucoup de saints dont la vie était toute fabuleuse ; « et si l'on veut les reprendre, ajoute-t-il, elles vous menacent de leurs navettes[1] ». Les bas-reliefs de Selles-sur-Cher témoignent encore de cette passion du XIIe siècle pour le merveilleux.

V

Il est peu de saints plus poétiques que les saints de l'Auvergne. Cette séduction leur vient peut-être de leur premier historien, Grégoire de Tours, artiste sans le savoir, qui ne nous montre pas ses héros, mais nous les laisse entrevoir dans un demi-jour plein de mystère. C'est Injuriosus et Scolastica, « les amants d'Auvergne », dont un rosier réunit les tombeaux ; ce sont les solitaires de la caverne et de la forêt : saint Émilien, saint Marien, saint Lupicin, saint Calupan, qui renouvellent sous un ciel glacé les prodiges des anachorètes de l'Égypte ; c'est la vierge sainte Georges, dont le convoi funèbre fut escorté par un vol de colombes. La sauvage nature qui les entoure répand aussi sur eux un peu de son charme ; — ce charme que le désert de la Chaise-Dieu communique à saint Robert, le haut château de Mercœur et les laves de la vallée de la Couze, à saint Odilon, l'immense forêt du pays de Combrailles, la *Pontiacensis sylva*, aux vieux abbés de Menat.

Le voyageur qui parcourt l'Auvergne, la mémoire remplie de la longue histoire de ses saints, les cherche dans ses belles églises romanes ; mais il n'en découvre qu'un bien petit nombre, car le temps et les hommes n'ont pas été plus cléments à l'Auvergne qu'à nos autres provinces.

L'apôtre de l'Auvergne, saint Austremoine, reposa d'abord dans l'église d'Issoire. On avait perdu le souvenir de son tombeau, lorsque des hommes vêtus de blanc et portant des cierges, qui apparaissaient la nuit dans l'église, en firent retrouver la place[2]. D'Issoire le corps de saint Austremoine fut porté à Volvic. Mais bientôt ses reliques firent un dernier voyage : elles allèrent reposer dans l'abbaye de Mozat, et Pépin le Bref, suivant la tradition, porta lui-même la châsse du saint sur ses épaules[3]. On sera déçu, si on cherche à Issoire et à Volvic la trace de saint Aus-

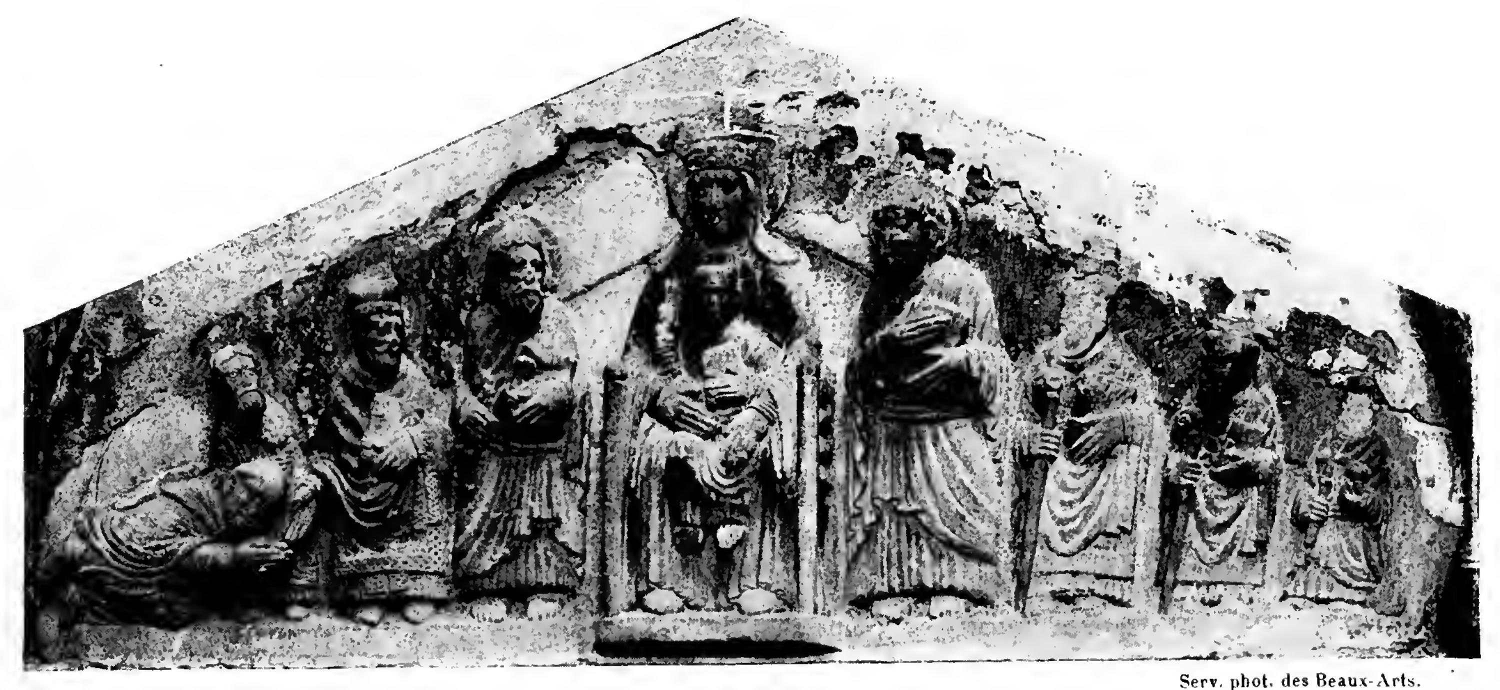
1. Voir à ce sujet *Hist. littér. de la France*, t. X, p. 480.

2. Grégoire de Tours, *De Gloria Confess.*, cap. XXX.

3. Mabillon a publié l'histoire de la translation des reliques de saint Austremoine. *Act. Sanct. ord. S. Bened.*, sæc. III, Pars II, p. 173.

tremoine : on ne l'y trouvera pas. Mais, à Mozat, une œuvre d'art rappelle son souvenir : sur un des côtés de la châsse de saint Calmin, dont nous avons déjà parlé, un évêque, la crosse en main, est debout; c'est, comme nous l'apprend l'inscription, *Sanctus Austremonius*, saint Austremoine.

Mais il se pourrait que saint Austremoine fût représenté ailleurs encore. On voit, encastré dans un des murs de l'église de Mozat, le linteau d'un ancien portail (fig. 151). La Vierge, assise en majesté, est au milieu, elle porte l'Enfant sur ses genoux, et elle ressemble, à s'y méprendre, aux Vierges de bois des églises auvergnates; saint Pierre est à sa droite et saint Jean à sa gauche. Près de saint Pierre



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 151. — Linteau d'un portail de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme).

un évêque est debout. Quel peut être cet évêque ? sinon l'apôtre de l'Auvergne, saint Austremoine, le grand saint dont l'église de Mozat possédait les reliques. Il est, on n'en saurait douter, au nombre des bienheureux, car de la main il présente à la Vierge un abbé prosterné. Dans ce bas-relief, cet abbé — un des constructeurs de l'église — est le seul vivant ; seul il est encore sur la terre. Il n'est pas jusqu'à la place donnée à l'évêque aux côtés de saint Pierre qui ne soit significative, car la légende auvergnate, jalouse d'égaler saint Austremoine à saint Martial, faisait de lui un disciple du prince des apôtres.

C'est à l'extrémité de l'ancienne Auvergne que nous retrouvons encore une fois saint Austremoine. Dans l'église d'Ébreuil, une fresque du XII[e] siècle peinte dans la tribune nous le montre en face de sainte Valérie : la grande sainte du Poitou rencontre ici le grand saint de l'Auvergne.

On racontait que saint Austremoine étant venu de Rome en Gaule avec deux compagnons, Nectaire et Baudime, leur avait confié le soin d'évangéliser le Sud de

la Limagne et les régions voisines. Aussi, l'église de Saint-Nectaire nous montre-t-elle à la fois le buste de saint Baudime, dont nous avons parlé, et un chapiteau consacré à l'histoire de son saint patron.

Ce chapiteau raconte quatre épisodes de l'histoire de saint Nectaire. L'artiste nous transporte d'abord à Rome : saint Pierre ordonne prêtre saint Nectaire, son filleul, et aussitôt commence la lutte du saint et du démon. Un jour qu'il voulait passer le Tibre pour aller prier dans un sanctuaire de l'autre rive, il reconnut que le rameur qui s'approchait avec sa barque était Satan lui-même. Sans peur il entra dans la barque, car un ange envoyé par Dieu planait dans le ciel, en sorte que Satan fut contraint de le déposer sain et sauf sur l'autre bord : légende de demi-jour, qui semble nous transporter, non dans la Rome de saint Pierre, mais dans l'étrange Rome du moyen âge.



Phot. Giraudon.

Fig. 152. — Miracle de saint Nectaire. Chapiteau de l'église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme).

Cependant, saint Pierre vient d'envoyer en Gaule Austremoine, Nectaire et Baudime. A peine arrivé à Sutri, Nectaire tombe malade et meurt; Baudime revient à Rome annoncer la nouvelle à saint Pierre qui accourt; il touche le cadavre avec la croix, et aussitôt Nectaire se lève de son sarcophage.

Saint Nectaire, qui a traversé la mort, est devenu tout-puissant sur elle. Le voici maintenant en Auvergne. Un jour qu'il annonçait l'Évangile, le cortège funèbre d'un Gallo-Romain, nommé Bradulus, vint à passer près de l'endroit où il parlait : on le supplie de ressusciter Bradulus. Saint Nectaire prend le bras du mort et lui ordonne de se lever (fig. 152). Derrière le saint se dresse l'église de Saint-Nectaire telle que nous la voyons encore aujourd'hui au sommet de son rocher[1]. Il a fallu à l'artiste beaucoup d'ingéniosité pour faire dire tant de choses à un chapiteau : si condensée que soit son œuvre, elle reste très claire. Ainsi, c'est moins sous l'aspect d'un apôtre que sous celui d'un puissant thaumaturge qu'apparaissait saint Nectaire aux pèlerins qui visitaient son église.

Parmi les successeurs de saint Austremoine au siège de Clermont, le plus

1. Ce chapiteau a permis de la restaurer très exactement.

célèbre ne fut pas, comme on pourrait le croire, le vaillant Sidoine Apollinaire, mais l'évêque Præjectus. Dans la France centrale, Præjectus s'appelle saint Priest, dans la France du Nord, saint Prix. Il était déjà fameux par ses vertus, ses aumônes, ses fondations charitables : sa mort fit de lui un saint. Il fut assassiné près de Volvic par les complices d'un homme dont il avait dénoncé les crimes à Childéric[1]. Quelques-unes de ses reliques apportées à Flavigny, à Saint-Quentin et à Béthune répandirent au loin son culte. Contemporain de saint Léger, assassiné comme lui, il eut alors une renommée presque égale. Son corps resta enseveli dans l'église de Volvic, où il est vénéré depuis des siècles ; on y conserve aussi l'épée de l'assassin. De l'église, élevée à Volvic au XIIe siècle, il ne subsiste plus aujourd'hui que le chœur : la nef refaite est moderne. Un des chapiteaux du chœur est consacré, non pas à la mort de saint Priest, qui était sans doute représentée ailleurs, mais à la châsse de ses reliques ; un donateur est debout auprès de la châsse, qui est bien celle du saint évêque, comme une inscription nous l'apprend[2].

Voilà quelques vestiges de l'antique histoire religieuse de l'Auvergne ; on souhaiterait d'en découvrir davantage. On regrette de ne plus rien voir dans l'église de Brioude qui rappelle le martyr saint Julien, jadis si fameux. Mais c'est à Menat surtout que l'on voudrait retrouver quelque souvenir des anciens moines de l'abbaye qui s'élevèrent à la sainteté : saint Brachio, le chasseur de sangliers, saint Carilèphe, le compagnon de l'auroch dans la forêt. Malheureusement le chœur de l'église de Menat, où se trouvaient les chapiteaux historiés, a été détruit. Un seul de ces chapiteaux subsiste, déposé dans un des bas-côtés. Il représente une scène énigmatique dont un moine de Menat est probablement le héros : on croirait voir saint Ménélé refusant la fiancée que son père lui présente et songeant déjà à aller demander la robe monastique à l'abbé de Menat, que l'on aperçoit plus loin assis sur son siège.

VI

Il faut redescendre vers le Midi. C'est en Provence que nous rencontrons la plus merveilleuse de toutes nos légendes. On lit dans un manuscrit du XIe siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale[3], qu'après la résurrection du Sauveur, Marie-Madeleine, sa sœur Marthe et son frère Lazare, fuyant la persécution des Juifs, s'embarquèrent et vinrent aborder à Marseille. Ce sont eux qui apportèrent la foi en

1. Le 25 janvier 674. *Act. Sanct.*, januar., Pars II, p. 628.
2. PRO ANIMA SUA ET CO (njugis) INCIPIT DONALIA SANCTI PRE (je) CTI : QVE FE (c) IT : GVILELMES : DE BEZA.
3. B. N., latin 17627.

Provence. Un récit un peu postérieur fait venir avec eux saint Maximin, apôtre d'Aix, et saint Trophime, apôtre d'Arles. Ainsi, cette belle Provence, lumineuse comme l'Orient, devenait une autre Judée; Lazare était sorti du tombeau pour lui annoncer l'Évangile; Marthe et Marie étaient venues lui répéter les paroles qu'elles avaient recueillies de la bouche du Seigneur. Quelle église pouvait se glorifier d'une plus noble origine?

Cette légende a-t-elle laissé quelque trace dans l'art provençal du xiie siècle?

A la façade de Saint-Trophime d'Arles, on voit représenté, au milieu des apôtres, saint Trophime lui-même; il tient la crosse, et deux anges posent la mitre sur sa tête, comme pour marquer le caractère divin de sa mission. Dans le cloître, on le retrouve encore adossé à un pilier : cette fois, il est tête nue, porte la tunique et le manteau, et, s'il n'avait les pieds chaussés, on le prendrait pour un apôtre. Aucun chapiteau historié, aucun bas-relief n'accompagne ces deux images du saint et ne raconte son histoire. Vers 1180, les artistes d'Arles avaient déjà sans doute entendu raconter que saint Trophime était venu en Provence avec Lazare, Marie-Madeleine et Marthe, mais ils n'ont fait aucune allusion à ce récit. On dirait même qu'ils en ont suivi un autre : en plaçant saint Trophime aux côtés de saint Pierre, ils semblent avoir voulu donner crédit à l'ancienne tradition de l'église d'Arles, suivant laquelle saint Trophime aurait été envoyé de Rome par le prince des apôtres[1].

Il serait surprenant pourtant qu'il n'y eût pas dans l'art provençal du xiie siècle la moindre trace de la fameuse légende. On l'y rencontre, en effet, au moins une fois. Il y a au portail latéral de l'église Sainte-Marthe, à Tarascon, une inscription fort bien conservée qui nous donne la date de la dédicace de l'église (1er juin 1197); deux petits bas-reliefs l'accompagnent. L'un représente la consécration de l'autel, l'autre, un évêque et deux diacres groupés autour d'un corps étendu sur la pierre. Quel est le sens de cette dernière scène? On la comprendra, si l'on se souvient que dix ans auparavant on crut avoir découvert à Tarascon le corps de sainte Marthe, et que c'est pour recevoir cette insigne relique que l'on rebâtit alors l'église. Nous avons donc sous les yeux soit la translation des reliques de sainte Marthe dans son sanctuaire, soit ses funérailles. Cette dernière interprétation me paraît être la meilleure, car on voit deux anges emportant au ciel l'âme de la sainte ; de plus un des assistants est nimbé; or le récit apocryphe rapportait que saint Front avait été miraculeusement transporté à Tarascon auprès du lit de mort de sainte Marthe[2].

Ainsi, vers la fin du xiie siècle, la légende de l'apostolat de Lazare et de ses sœurs était bien établie. Le bas-relief de Tarascon est la plus ancienne œuvre d'art qu'elle

1. On la rencontre déjà, en 450, dans la lettre des évêques de la province d'Arles au pape Léon; Mgr Duchesne, *Fastes épiscopaux*, t. I, p. 247.

2. Toutes ces légendes ont été résumées plus tard par Jacques de Voragine, *Legend. aur.*, *De sancta Martha*.

ait fait naître en Provence — premier anneau de la chaîne poétique qui aboutit au dernier chant de *Mireille*.

La Provence avait été un peu lente à traduire la légende par l'art ; une autre région l'avait devancée : la Bourgogne. C'est la Bourgogne, en effet, nous le savons aujourd'hui, qui a créé la légende. Mgr Duchesne en a fort bien expliqué l'origine[1]. Les moines de Vézelay se vantaient, depuis le milieu du XIe siècle, de posséder les reliques de sainte Marie-Madeleine, mais ils étaient embarrassés pour expliquer aux pèlerins d'où leur venait ce précieux trésor. C'est pourquoi l'un d'eux fit paraître un récit tout nouveau de la vie de Marie-Madeleine. Il y était dit, pour la première fois, que la sainte avait abordé en Provence, qu'elle y avait vécu et qu'elle y était morte. L'auteur ajoutait qu'un moine de Vézelay, voyageant en Provence, avait reconnu, dans la crypte de Saint-Maximin, le sarcophage de marbre où la sainte était ensevelie : il n'avait pas hésité à dérober ce corps sacré et à l'apporter en Bourgogne. Tel fut le récit que les pèlerins de Vézelay recueillirent désormais de la bouche des moines.

Dès la fin du XIe siècle, de nouveaux épisodes vinrent enrichir la légende : Marthe, Lazare et l'évêque Maximin furent associés à Marie-Madeleine. Ainsi cette sorte d'épopée, qu'on serait tenté de croire d'origine provençale, a été créée en Bourgogne. Elle fut célèbre en Bourgogne avant de l'être en Provence ; bien mieux, la Bourgogne, qui venait de prendre possession des reliques de sainte Madeleine, s'attribua bientôt celles de Lazare. Dès le commencement du XIIe siècle, il fut admis qu'elles reposaient dans la cathédrale d'Autun[2]. Il semble que le concours de pèlerins qu'elles attiraient détermina l'évêque à entreprendre, vers 1120, la construction d'une nouvelle église : c'est la belle cathédrale que nous voyons aujourd'hui.

L'art bourguignon du XIIe siècle s'est-il inspiré de ces légendes ?

Il est naturel de les chercher d'abord à Vézelay, le sanctuaire de Marie-Madeleine, mais on ne les y trouvera pas. Le portail de la façade est une œuvre moderne, qui reproduit avec une prétentieuse gaucherie les sujets de l'ancien tympan et de son linteau[3] : on y voit la Résurrection de Lazare et les scènes de l'Évangile où Madeleine figure, mais rien n'y rappelle le fameux voyage de Provence. Les chapiteaux de la nef, si nombreux et si variés, ne nous parlent pas une seule fois de Marie-Madeleine. Le chœur, il est vrai, a été refait à l'époque gothique, et c'est là peut-être, autour du tombeau de la sainte, qu'était racontée son histoire apocryphe. Aujourd'hui, aucune œuvre d'art ne commémore la légende dans l'église où elle naquit, où tant de milliers de pèlerins l'entendirent raconter.

1. *Annales du Midi*, t. V, et *Fastes épiscopaux*, t. I, p. 310 et suiv.

2. L'ancienne cathédrale d'Autun était dédiée à saint Nazaire : une confusion a pu se produire entre Nazaire et Lazare.

3. Tympan et linteau existent encore aujourd'hui, mais les sujets martelés se discernent à peine.

Serons-nous plus heureux à la cathédrale d'Autun, l'église de saint Lazare? L'étude des chapiteaux et des tympans pourrait nous faire croire que non. Là non plus, aucune œuvre n'est consacrée au voyage de Provence; mais il n'en était pas ainsi autrefois. Jusqu'au XVIII[e] siècle, on put voir au portail du Jugement dernier trois statues adossées au trumeau : elles montraient aux pèlerins Lazare entre Marthe et Marie-Madeleine [1], groupement qui prendra tout son sens, quand on saura que Lazare était vêtu en évêque. Ainsi, on n'en saurait douter, c'est Lazare, apôtre de la Provence, que l'artiste avait prétendu représenter; et près de Lazare il avait mis ses deux sœurs, parce qu'elles avaient été les compagnes de son apostolat [2].



Phot. Ch. Barbarin.

Fig. 153. — Le ravissement de sainte Madeleine [4] (?). Musée d'Autun.

Il y avait en Bourgogne une autre église dédiée à saint Lazare : Saint-Lazare d'Avallon. Trois magnifiques portails du XII[e] siècle y donnaient accès : il n'en subsiste plus que deux aujourd'hui, privés de leurs statues et de leurs bas-reliefs. De médiocres dessins publiés par dom Plancher dans son *Histoire de Bourgogne* nous en laissent deviner l'aspect primitif [3]. Au trumeau du portail central un évêque était adossé : c'était saint Lazare, le patron de l'église. Ainsi, à

1. Devoucoux (l'abbé), *Description de l'église cathédrale d'Autun*, 1845, p. 38.

2. Il y a au Musée Rollin, à Autun, un chapiteau historié, qui provient, suivant toutes les vraisemblances, d'un pilastre de la cathédrale. Il représente une sainte nimbée que deux anges arrachent à une sorte d'édifice cintré, en la faisant passer à travers la voûte; une natte pend en dehors de l'édifice (fig. 153). J'ai proposé d'y voir le ravissement de sainte Madeleine que des anges viennent d'arracher à la terre au moment où elle prie sur sa natte dans la grotte de la Sainte-Baume en Provence (*Congrès archéol. de France, Avallon*, 1907, p. 537). Dès le XII[e] siècle, en effet, la légende de sainte Marie-Madeleine, copiant celle de sainte Marie l'Égyptienne, avait commencé à célébrer la longue pénitence de la sainte au désert. Il serait assez naturel qu'on ait eu l'idée de raconter l'histoire apocryphe de Marie-Madeleine dans une cathédrale dédiée à Lazare, l'apôtre de la Provence. Pourtant, j'hésite aujourd'hui à présenter cette hypothèse. J'y vois une objection : il n'est pas sûr que, dès 1140 environ, la pénitence de Marie-Madeleine ait déjà été localisée dans la fameuse grotte. Le pèlerinage à la Sainte-Baume n'est pas mentionné avant le XIII[e] siècle. Il se pourrait donc que le chapiteau d'Autun représentât, en dehors de toutes les données traditionnelles, la résurrection du corps de la Vierge par les anges.

3. Dom Plancher, *Hist. génér. de Bourgogne*, t. I, p. 515.

4. *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, p. 538 (Paris, Picard).

Avallon comme à Autun, les ornements épiscopaux désignaient saint Lazare comme le premier chef de l'église provençale[1].

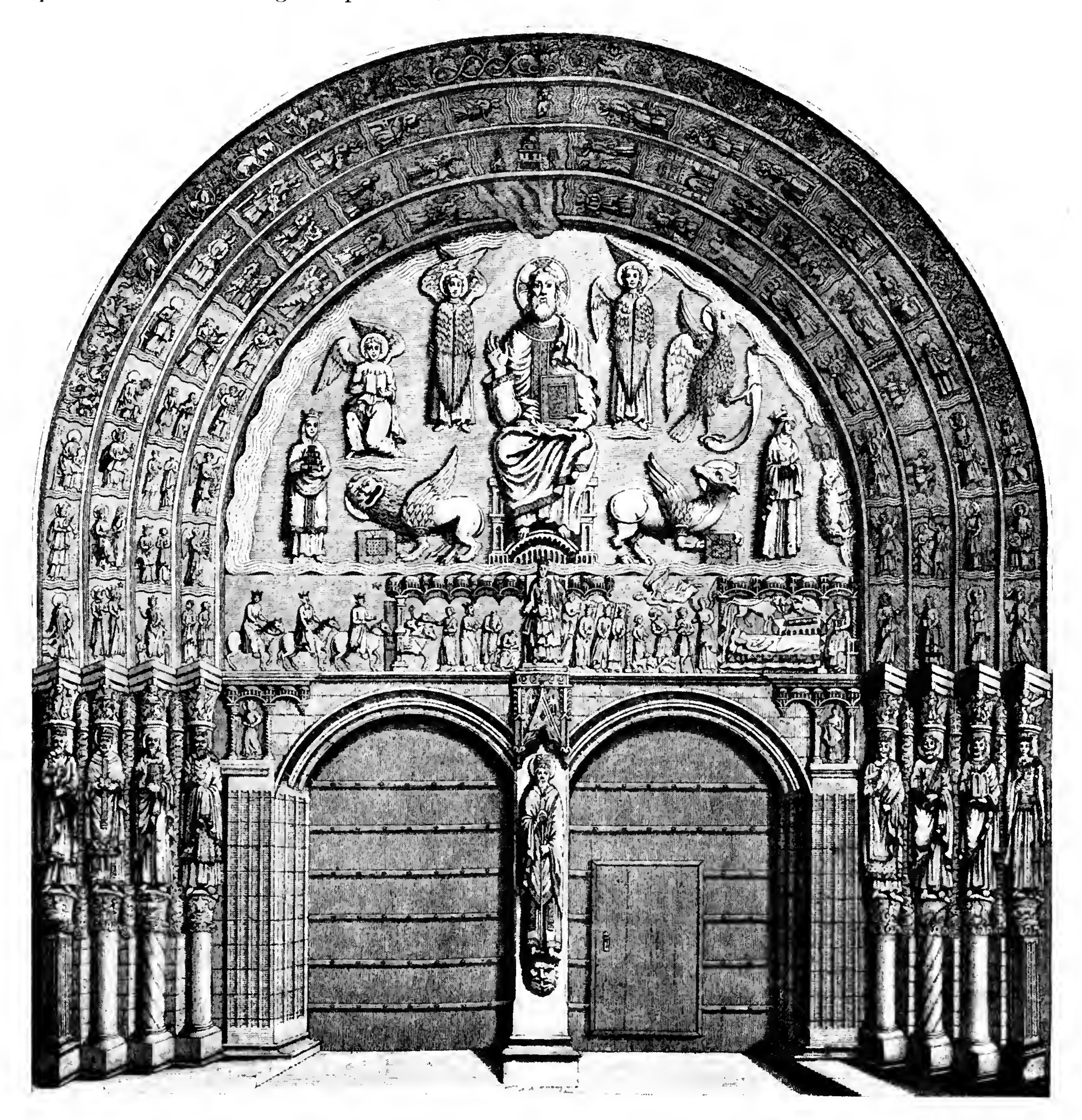


Fig. 154. — Portail détruit de Saint-Bénigne de Dijon.
(D'après le dessin publié par Dom Plancher.)

Il est regrettable que ces curieuses statues d'Autun et d'Avallon ne nous aient pas été conservées ; elles nous eussent montré comment les premiers sculpteurs

1. Un document de 1482, publié par M. de Charmasse dans le *Bullet. de la Société d'Avallon*, 1865, p. 72, nous apprend qu'une inscription peinte désignait l'évêque par son nom : S. Ladre (forme populaire de Lazare). Cette inscription en français était certainement postérieure à la statue, mais elle perpétuait une tradition.

bourguignons se représentaient ce mystérieux Lazare qui avait franchi deux fois les portes de la mort.

Les statues d'Autun et de Vézelay avaient été visiblement inspirées par la légende : ce sont les seules dont nous ayons pu retrouver la trace. Un bas-relief en Provence, deux statues en Bourgogne, voilà tout ce que l'histoire apocryphe de Madeleine, de Marthe et de Lazare semble avoir donné à l'art du XIIe siècle. C'est peu, mais ce n'est qu'un commencement ; il faut songer qu'au XIIe siècle le récit des moines de Vézelay avait à peine commencé à faire la conquête des imaginations. Ce n'est que dans les siècles suivants qu'il sera accepté de tous et deviendra une des sources vives de l'art chrétien. Mais c'est par la Provence, et non par la Bourgogne, que la gloire de Marie-Madeleine pénitente s'est répandue dans le monde. En 1279, en effet, les Provençaux annoncèrent à la chrétienté la découverte, à Saint-Maximin, du corps de sainte Madeleine, que les moines de Vézelay, abusés par l'erreur d'un des leurs, avaient cru jusque-là posséder. La découverte fut tenue pour authentique, et désormais le sanctuaire bourguignon fut déserté au profit des lieux saints de la Provence : le tombeau de Saint-Maximin et la caverne de la Sainte-Baume. Les pèlerins, qui aimèrent toujours à monter vers les cimes en chantant, abandonnèrent la montagne de Vézelay pour le haut rocher de la Sainte-Baume. C'est alors que les comtes de Provence, qui étaient en même temps rois de Naples, firent connaître la légende à l'Italie, et l'on vit Giotto peindre, au Bargello de Florence et dans une des chapelles d'Assise, Marie-Madeleine dans le désert provençal recevant la communion de la main de saint Maximin.

La Bourgogne, qui célébrait l'apôtre de la Provence, ce Lazare dont elle avait elle-même imaginé l'apostolat, n'oubliait pas son apôtre à elle, le martyr saint Bénigne. Peu de saints avaient en France une plus magnifique sépulture ; son tombeau était à Dijon, et les moines de saint Bénigne en étaient les gardiens. Il était au centre d'une grande rotonde, dont la Révolution n'a laissé subsister que la crypte. Cette rotonde formait, au XIIe siècle, l'extrémité d'une église romane, refaite plus tard. Un beau portail orné de bas-reliefs et de statues y donnait accès : il a été détruit, mais un dessin de dom Plancher nous en a conservé l'aspect (fig. 154)[1]. Au trumeau s'adosse un évêque qui porte une crosse archaïque en forme de tau et une mitre qui ressemble à un bonnet : c'est saint Bénigne. Ce costume le désigne comme le chef d'une des premières communautés chrétiennes de la Bourgogne. La tête mutilée de l'apôtre se conserve au Musée archéologique de Dijon. Ainsi, dans ce portail où l'on voyait des deux côtés les statues des prophètes et des apôtres, saint Bénigne occupait la place d'honneur, c'est à lui qu'allaient d'abord les regards. Les artistes bourguignons furent les premiers qui attirèrent ainsi le respect du visi-

1. *Hist. génér. de Bourgogne*, t. I, p. 503.

teur sur le patron d'une église : le saint Lazare d'Autun et le saint Jean-Baptiste de Vézelay sont les plus anciennes statues adossées à un trumeau qu'il y ait en France. Les artistes du Midi, si novateurs, n'avaient rien imaginé de pareil.

Cet hommage rendu à saint Bénigne ne parut pas suffisant aux moines de l'abbaye, car ils lui consacrèrent encore un tympan, jadis encastré dans le mur du vestibule. Il n'existe plus aujourd'hui, mais il a été reproduit avec beaucoup de soin par dom Plancher (fig. 155)[1]. On y voyait le martyre du saint.

Bénigne, envoyé en Gaule, suivant la tradition, par le Grec Polycarpe, disciple de saint Jean l'Évangéliste, avait refusé de sacrifier aux dieux; c'est pourquoi le gouverneur du Castrum de Dijon, Aurelianus, assisté de son lieutenant Terentius, le fit comparaître devant lui et le condamna aux supplices les plus raffinés[2]. Ce sont ces supplices que nous montre le tympan : le saint est debout, et deux bourreaux sont occupés à sceller ses pieds dans la pierre avec du plomb fondu. Les mains du martyr sont brisées : elles laissaient voir sans doute autrefois les alênes enfoncées sous chacun de ses ongles. Deux autres bourreaux viennent de recevoir l'ordre d'en finir avec l'invincible athlète : placés symétriquement à sa gauche et à sa droite, comme le centurion et le porte-éponge sur le Calvaire, ils lui enfoncent leur pique dans la poitrine. Le saint expire et, comme son maître, penche la tête sur son épaule. A ce moment, dit la légende, les chrétiens virent une colombe blanche s'élever au-dessus de sa tête, — épisode que l'artiste n'a eu garde d'oublier; une main sortant du ciel manifeste la présence de Dieu. Le beau caractère de l'œuvre, sa noble symétrie lui assignent une date voisine de la fin du XIIe siècle. Dijon avait donc dignement célébré son apôtre.



Fig. 155. — Tympan détruit du martyre de saint Bénigne, à Saint-Bénigne de Dijon.
(D'après le dessin publié par Dom Plancher.)

La Bourgogne fut, au moyen âge, le pays des grands ordres monastiques et des saints abbés. Ce sont ces illustres abbés que nous voudrions voir, et que nous ne

1. *Hist. génér. de Bourgogne*, t. I, p. 520.
2. *Act. Sanct.*, novemb., t. I, p. 152 et suiv.

voyons pas. Que saint Bernard, qui interdit l'art à ses moines comme un luxe inutile, ne soit représenté nulle part, il ne faut pas s'en étonner : il l'a voulu ainsi. Ce saint François d'Assise du XIIe siècle ne le cède à l'autre que parce qu'il lui a manqué le sentiment de la beauté. Un de ses biographes raconte qu'il marcha une journée entière au bord du lac de Genève, et que le soir il demanda où était le lac[1]. Ce n'est pas lui qui eût composé, dans un transport d'enthousiasme, le *Cantique des créatures*. Mais ce qui surprend, c'est de ne rencontrer nulle part en Bourgogne, au cœur même de cet immense royaume clunisien, l'image des premiers abbés de Cluny, qui furent tous des saints. De Cluny, il est vrai, presque tout a disparu ; mais rien ne les rappelle à Paray-le-Monial, où ils vinrent si souvent, rien à la Charité-sur-Loire, un de leurs plus magnifiques prieurés. L'abbaye de Souvigny, cette fille chérie de Cluny, où saint Maïeul et saint Odilon furent ensevelis, n'a même pas su garder leur tombeau. Leur souvenir y serait entièrement aboli, si on ne voyait leur image peinte sur la porte d'une armoire-reliquaire de la fin du moyen âge. Ces noms aperçus tout à coup, Maïolus et Odilo, remuent profondément la sensibilité : on voit en imagination cet éloquent Maïeul, plus grand que les souverains de son temps par l'intelligence et par l'âme, et ce doux Odilon, qui prêtait l'oreille aux voix de l'autre monde et qui créa la fête des morts.

Mais, si ces grands noms des abbés de Cluny : saint Odon, saint Maïeul, saint Odilon, saint Hugues, s'effacent, si rien aujourd'hui ne ranime leur souvenir dans la mémoire du visiteur de leurs églises, la faute n'en est sans doute pas aux artistes bourguignons du XIIe siècle, ni aux moines clunisiens, si passionnés pour l'art, si profondément attachés à leurs souvenirs, — mais à des générations sans respect et sans amour qui ont tout anéanti.

En Bourgogne, une seule église monastique conserve encore quelques peintures qui commémorent son passé : c'est celle d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire). Anzy-le-Duc ne relevait pas de Cluny, mais de l'abbaye de Saint-Martin d'Autun, que Brunehaut avait fondée et où elle avait son tombeau[2]. Des fresques peintes vers la fin du XIIe siècle dans l'abside de l'église d'Anzy racontent l'histoire du petit prieuré, fier de ses origines. Au-dessous de l'Ascension du Christ, on voit Lethbald et sa femme offrant à Dieu, vers 876, leur villa d'Anzy, qui va devenir un monastère. Un de leurs descendants fut ce Lethbald, ce pèlerin célèbre dont le moyen âge a plusieurs fois raconté l'histoire : contemplant Jérusalem du haut du Mont des Oliviers, il eut un tel transport de joie qu'il demanda à Dieu de le faire mourir le jour même ; sa prière fut exaucée.

Fondé par Lethbald, ou saint Liébaud, le prieuré d'Anzy-le-Duc fut gouverné

1. *Legend. aur.*, *De Sancto Bernardo*.
2. Bulliot, *Essai histor. sur l'abbaye de Saint-Martin d'Autun*, Autun, 1849, 2 vol. in-8°.

par un saint, saint Hugues d'Autun. Hugues, ami de Bernon, fondateur de Cluny, était vénéré de toute la Bourgogne[1]. On venait consulter comme un oracle ce vieillard « dont la tête était blanche comme le duvet du cygne ». On le consultait sur toute chose, sur les maladies et sur les semailles aussi bien que sur les cas de conscience. Les miracles qu'il faisait pendant sa vie, sa châsse continua à les faire après sa mort, et elle attira longtemps les pèlerins à Anzy-le-Duc. Les fresques d'Anzy racontent quelques traits de son histoire. Toutes ces peintures recouvertes d'un badigeon ont été retrouvées par hasard, en 1856, et malheureusement fort restaurées : elles font revivre un passé perdu dans la nuit.

Voilà un exemple de ce que faisaient les moines bourguignons pour perpétuer leurs traditions et pour honorer leurs saints. Si saint Liébaut et saint Hugues d'Anzy, inconnus aujourd'hui, ont été célébrés par l'art, on peut bien croire que les Odilon et les Maïeul n'avaient pas été oubliés.

VII

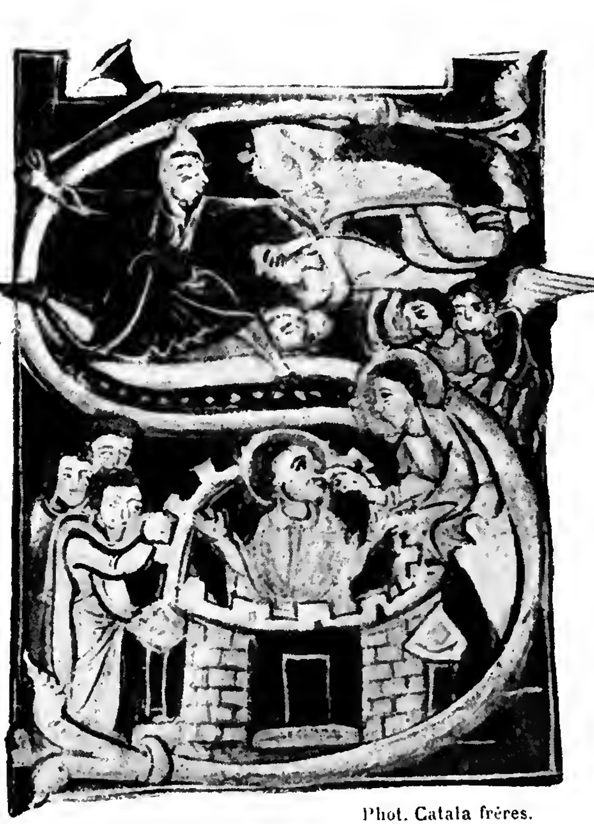
La Bourgogne nous achemine vers la région parisienne. Au XIIe siècle, le saint le plus illustre de l'Ile-de-France était saint Denis. Sa gloire avait grandi avec la monarchie française. Il ne suffisait pas que saint Denis eût été le premier apôtre de Paris, il lui fallait une légende digne du protecteur des rois de France et du gardien de leur tombeau. On racontait donc que saint Denis de Paris était le même personnage que saint Denis l'aréopagite converti par saint Paul. Il avait observé à Athènes l'éclipse qui obscurcit le soleil à l'heure où Jésus expira sur le Calvaire, et, plus tard, il écrivit ce livre fameux de la *Divine Hiérarchie*, où le ciel est décrit, où Dieu apparaît dans sa gloire au milieu des cercles concentriques formés par les anges. C'est ce savant, ce profond penseur qui avait été jugé digne d'évangéliser la ville de la science[2].

Son souvenir était cher aux Parisiens qui vénéraient, derrière Notre-Dame de Paris, dans l'église Saint-Denis-du-Pas, le lieu où il avait commencé son martyre, à Saint-Denis-de-la-Chartre, dans la Cité, la prison où il avait été enfermé et où ses chaînes étaient suspendues, à Montmartre, la place qu'il avait rougie de son sang. L'abbaye de Saint-Denis était le terme du pèlerinage : c'est là que reposait le martyr auprès de ses deux compagnons, Rustique et Éleuthère.

Comment l'art avait-il honoré saint Denis à Paris? nous l'ignorons ; mais à

1. *Act. Sanct. ordin. S. Benedicti*, sæc. V, p. 89 et suiv.
2. *Act. Sanct.*, oct., t. IV, p. 696 et suiv., et *Legend. aur.*, *De sancto Dionys.*

l'abbaye de Saint-Denis nous l'entrevoyons encore. Le portail qui s'ouvre à droite du spectateur dans la façade de la basilique est décoré d'un bas-relief dont saint Denis est le héros : il emplit tout le tympan. Il est reçu que ce bas-relief est récent, et les archéologues passent sans lever les yeux; mais ce dédain n'est qu'à moitié justifié. Assurément toutes les têtes sont modernes, les draperies ont été visiblement retouchées, et quelques personnages mêmes semblent entièrement refaits. L'œuvre paraît être d'hier : pourtant le dessin général est ancien. La composition ne date pas de 1839, elle n'est pas du restaurateur Debret, elle est bien de 1135 environ et appartient aux artistes de Suger. Nous pouvons en croire le baron de Guilhermy, qui a suivi avec tant d'attention tout ce qui s'est fait à Saint-Denis dans la première partie du XIXe siècle. A son témoignage, une seule chose dans ce portail est entièrement moderne : la seconde voussure avec ses personnages ; le reste est une restauration d'un original ancien [1].



Phot. Catala frères.

Fig. 156. — Jésus-Christ faisant communier saint Denis dans sa prison. Bibl. Nat., latin 11700.

La scène que Suger avait fait représenter dans le tympan était empruntée à la légende de saint Denis, mais ce n'était ni sa conversion par saint Paul, ni sa prédication, ni son martyre : on voyait Jésus, escorté d'un vol d'anges, descendant dans la prison où le saint attendait la mort, et le faisant communier de sa main. Nous ne savons quand cet épisode entra dans la légende de saint Denis ; tout ce que nous pouvons dire, c'est que, dès le XIIe siècle, une miniature d'un manuscrit de l'abbaye de Saint-Denis le représente (fig. 156) [2]. C'est une de ces belles légendes où le moyen âge s'exprime tout entier, où il réalise son éternel désir d'union avec le ciel. Voilà l'image que contemplait le pèlerin en entrant dans la basilique, et elle lui donnait une plus haute idée de saint Denis que n'eût pu faire son martyre lui-même. Suger qui, en toute chose, est un novateur, est le premier qui ait consacré un portail à la gloire d'un saint; il n'y avait rien de pareil avant lui, et, après lui, on tardera assez longtemps à suivre son exemple.

C'est, en effet, à une époque assez avancée du XIIe siècle que nous rencontrons, dans une région voisine de l'Ile-de-France, un portail où a été racontée la légende

1. F. de Guilhermy, *Monogr. de l'église abbatiale de Saint-Denis*, Paris, 1848, p. 12, et B. N., nouv. acq. franç. 6121.

2. B. N., latin 11700, f° 105.

d'un saint. Non loin de Provins s'élève le prieuré de Saint-Loup de Naud dont la belle église remonte au XIIe siècle. Saint-Loup de Naud dépendait de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif à Sens ; aussi, était-ce un évêque de Sens qui était le patron de l'église. Saint Loup, que dans la région on appelait saint Leu, était un de ces évêques du VIIe siècle qui tinrent tête aux rois mérovingiens et supportèrent courageusement l'exil. Plein de bonté, charitable, assidu à visiter les anciens tombeaux, il avait de son vivant la réputation d'un saint. Mais son histoire ne tarda pas à se résoudre tout entière en miracles [1] ; ces vieux récits enchantèrent Jacques de Voragine qui les reproduisit plus tard dans sa *Légende dorée* [2]. Au portail de Saint-Loup de Naud, les épisodes de la vie du saint évêque ne sont pas sculptés dans le tympan, comme à Saint-Denis, mais dans les voussures. C'est au portail du Mans qu'on vit, pour la première fois, les scènes des voussures former un récit suivi : la vie de Jésus-Christ y est racontée. L'exemple fut suivi à Saint-Loup de Naud, mais la légende du saint y remplace l'histoire du Christ : déjà les portails du XIIIe siècle s'annoncent.

Le saint évêque, adossé au trumeau, accueille les fidèles (fig. 157). Un chapiteau sculpté, placé au-dessus de sa tête, le faisait reconnaître à ceux qui étaient familiers avec sa légende : on y voit une pierre précieuse tombant dans le calice, pendant que saint Loup célèbre la messe. Cette pierre précieuse venue du ciel se conservait, disait-on, dans le trésor royal. La légende du saint se continue dans les voussures qui entourent le Christ en majesté du tympan. On y aperçoit la cloche de Saint-Étienne de Sens. Cette cloche avait un si beau son que le roi Clotaire la fit enlever de la cathédrale et transporter à Paris ; mais par la volonté de saint Loup elle devint muette soudain, de sorte qu'il fallut la renvoyer à Sens, où le saint lui



Phot. Giraudon.
Fig. 157. — Statue de saint Loup.
Saint-Loup de Naud (Seine-et-Marne).

1. *Act. Sanct.*, sept., t. I, p. 255 et suiv.
2. *Legend. aur.*, *De Sancto Lupo.*

rendit sa voix harmonieuse. D'autres merveilles se déchiffrent dans les voussures : des prisonniers sont miraculeusement délivrés de leurs liens ; puis, par la toute-puissance de sa parole, le saint emprisonne le démon dans un grand vase. Ces contes de fée prennent autant d'importance qu'un autre épisode, tout humain celui-là, et plein de beauté : on voit le roi Clotaire, vaincu par la grandeur morale du saint qu'il avait envoyé en exil, s'agenouiller devant lui et lui demander pardon. Ce mélange de puérilité et de noblesse ne choquait alors personne. Pour les hommes de ce temps, rien n'est grand, rien n'est petit, puisqu'en toute chose se révèle la présence de Dieu.

VIII

Dans la France du Nord et de l'Ouest, Picardie, Normandie et Bretagne, les églises romanes ne nous offrent plus rien aujourd'hui qui rappelle les saints de ces provinces. Au XII[e] siècle, la sculpture monumentale fut un art à peu près étranger à ces régions ; ce n'est que par la fresque et par le vitrail qu'elles purent célébrer leurs grands évêques et leurs saints abbés, mais fresques et vitraux ont disparu.

Le Maine a cependant conservé un magnifique vitrail du XII[e] siècle consacré à l'apôtre de la province, saint Julien. Au Mans, aucun saint ne fut plus profondément vénéré que saint Julien. En 1117, lorsque Foulques, comte d'Anjou et du Maine, assista, avec sa femme et son fils, à la consécration de la cathédrale du Mans, la cérémonie terminée, il prit entre ses bras son fils, encore enfant, et le déposa sur l'autel de saint Julien. Il voulait signifier par là qu'il le mettait sous la protection du grand saint du Mans, tout-puissant auprès de Dieu[1]. On ne s'étonne donc pas de rencontrer dans la cathédrale du Mans un grand vitrail consacré tout entier à la vie de saint Julien. Saint Julien entre au Mans et y multiplie les miracles[2]. Il y fait jaillir une source avec son bâton, prodige sans doute symbolique ; il convertit et baptise le gouverneur de la cité romaine, puis il l'envoie évangéliser Angers. Chaque fois, l'apôtre est représenté avec la mitre et la crosse de l'évêque. Son œuvre achevée, saint Julien meurt paisiblement, et les anges emportent son âme au ciel.

Ainsi, tandis que le Midi célébrait les saints par la sculpture et l'orfèvrerie, le Nord les célébrait par le vitrail.

Nous n'avons encore rien dit de la Touraine et de son illustre saint Martin. C'est que saint Martin n'était pas le saint d'une province, mais de la France tout

1. *Hist. littér. de la France*, t. XI, p. 269.
2. *Act. sanct.*, januar., t. III, p. 376.

entière. Tours, il est vrai, était le centre de son culte, et c'est à Tours que les artistes avaient raconté pour la première fois sa vie. Un petit poème de saint Paulin de Périgueux prouve qu'au v[e] siècle on avait peint ses miracles dans la fameuse basilique qui contenait son tombeau[1]. Au vi[e] siècle, une autre église de Tours, la cathédrale, fut décorée de fresques consacrées à son histoire : elles étaient expli-



Phot. de D. M. Fau, Barcelone.

Fig. 158. — Légende de saint Martin.
Retable du Musée épiscopal de Vich (Catalogne).

quées par des vers de Fortunat, qui se sont conservés[2]; déjà, l'on voyait saint Martin donnant au pauvre la moitié de son manteau. La cathédrale de Tours a été rebâtie ; quant à la basilique de Saint-Martin, plusieurs fois reconstruite, elle a été détruite par la Révolution. Les peintures et les vitraux qu'on y voyait perpétuaient peut-être le souvenir des anciennes fresques. Aujourd'hui, Tours ne conserve aucune œuvre consacrée à saint Martin qui soit antérieure au xiii[e] siècle.

Mais, ce que Tours ne nous montre pas, nous le trouvons ailleurs. Il y avait en

1. *Patrol.*, t. LXI, col. 1071.
2. Le Blant, *Inscript. chrétiennes de la Gaule*, t. I, p. 185.

France des centaines d'églises dédiées à saint Martin : aussi ne s'étonne-t-on pas de rencontrer son image dans toutes les régions. L'œuvre la plus ancienne qui le représente a été découverte dans les Pyrénées, mais sur le versant espagnol : c'est un panneau peint qui se trouvait jadis dans l'église de Montgrony en Catalogne, et qui est aujourd'hui au Musée épiscopal de Vich (fig. 158). L'œuvre est si archaïque par le dessin et par le costume qu'elle peut remonter au XIe siècle : aujourd'hui, aucun monument consacré à l'histoire de saint Martin n'est plus ancien. C'est là que nous voyons pour la première fois le saint coupant en deux son manteau pour en donner la moitié au pauvre; geste que l'art répétera de siècle en siècle, et que l'artiste catalan avait reçu du passé. Saint Martin porte le long bouclier et la lance à gonfanon des barons de la *Chanson de Roland*. Un autre compartiment nous montre le saint sur son lit de mort. Il est étendu sur le dos, car il n'avait pas voulu se coucher sur le côté pour calmer ses souffrances : « Laissez-moi, disait-il, contempler le ciel » ; au-dessus, les anges emportent son âme. Cette histoire de saint Martin s'inspirait sans aucun doute d'un original français ; elle nous prouve que la gloire du saint avait pénétré jusqu'au fond des vallées les plus reculées.

Il était naturel de rencontrer saint Martin dans les grandes abbayes, car c'est lui qui avait créé les premiers monastères de la Gaule, et c'était lui qui était le véritable ancêtre de tous les moines d'Occident. Aussi un chapiteau du cloître de Moissac lui est-il consacré. On y voit, près de la porte d'Amiens, qui s'ouvre entre deux tours, le jeune cavalier couper son manteau et en donner la moitié au pauvre. Aussitôt le Christ apparaît entre deux anges : les bras ouverts, il étale largement le manteau et semble l'offrir à l'admiration du ciel. C'est alors que saint Martin entendit en rêve ces paroles prononcées par le Christ : « Voyez Martin, il n'est encore que catéchumène, et il m'a revêtu de son manteau ». Sur une autre face du chapiteau, saint Martin se montre dans son rôle de thaumaturge : il ressuscite un jeune homme qui était mort avant d'avoir reçu le baptême.

Nous retrouvons saint Martin dans une autre abbaye, à Saint-Benoît-sur-Loire. Un chapiteau du porche représente l'épisode du manteau ; sur l'autre face, l'âme du saint, portée par deux anges, s'élève au ciel. Les moines de Saint-Benoît n'avaient pas oublié qu'au temps des invasions normandes le corps de saint Martin, apporté de Tours, avait reposé dans leur église.

Mais c'est dans les régions évangélisées par saint Martin, dans le Nivernais et la Bourgogne en particulier, que l'on doit s'attendre à rencontrer son image. Là, son souvenir est resté plus vivant qu'ailleurs ; le Morvan est plein de sources miraculeuses qu'il a fait jaillir, et les paysans montrent encore les empreintes laissées par le pied de sa mule sur la pierre [1]. C'est pourquoi plusieurs chapiteaux de l'église

1. Bulliot et Thiollier, *La mission et le culte de saint Martin dans le pays Éduen*, Paris, 1892.

de Garchizy dans la Nièvre étaient consacrés à saint Martin. Ces chapiteaux sont aujourd'hui au Musée archéologique de Nevers : on y voit l'épisode du manteau que suit l'apparition du Christ.

L'abbaye de Vézelay, qui s'élève aux confins du Morvan, avait gardé le souvenir du grand missionnaire des pays Éduens. Un chapiteau de la nef raconte un épisode de sa légende, qui avait déjà été peint au vi^e siècle dans la cathédrale de Tours. Saint Martin veut faire couper un pin sacré auquel les païens rendaient un culte ; les païens y consentent à la condition que le saint s'expose à la chute de l'arbre. Saint Martin n'hésite pas, mais, au moment où le pin va l'écraser, il lève la main, et l'arbre tombe à l'opposé. Le pin de Vézelay, stylisé avec un art naïf, ressemble à une plante des tropiques (fig. 159).



Phot. Neurdein.

Fig. 159. — Épisode de la légende de saint Martin. Chapiteau de Vézelay.

Telles sont, disséminées dans nos provinces, les quelques œuvres consacrées aux saints, qui ont échappé au temps. Ce n'est plus qu'un reflet, un dernier rayon du soir, qui laisse une lueur à la façade de l'église, un éclair dans le vitrail.

L'Église de France eut donc le culte de son passé, et de bonne heure elle demanda à l'art de le célébrer. Elle était fière de ses saints, qui formaient une suite ininterrompue, une longue frise héroïque. Les siècles les plus stériles, ceux qui n'avaient eu ni écrivains, ni poètes, ni artistes, avaient eu leurs saints. Ces siècles n'étaient pauvres qu'en apparence, puisque, au sentiment des hommes d'alors, les saints étaient les chefs-d'œuvre de l'humanité. Comme Pascal, l'Église du moyen âge mettait l'ordre de la charité bien au-dessus de l'ordre de l'intelligence ; c'est pourquoi le moindre ermite, qui dans la solitude avait réussi à se vaincre lui-même, méritait à ses yeux d'être éternisé par l'art. L'athlète avait été l'idéal de la Grèce antique, l'ascète devint l'idéal des temps nouveaux. Au moyen âge, les hommes de notre race, quand ils ont été grands, ont toujours été des ascètes ; toujours ils ont méprisé le voluptueux Orient, ses harems, ses parfums, la courbe enchantée de ses arabesques. Cette longue lutte de l'Occident contre l'Orient, c'est la lutte éternelle de l'esprit contre les sens. La plus haute expression du moyen

âge, c'est le soldat qui se sacrifie, le moine qui prie, le saint qui foule aux pieds la nature. Le saint, voilà le vrai héros de cet âge ; c'est lui qui par l'enthousiasme qu'il excitait soulevait l'humanité, l'arrachait à son limon. Encore aujourd'hui, le peuple, qui sent instinctivement ce qu'il y a d'extraordinaire dans la sainteté, conserve la mémoire des saints. Les paysans du Bourbonnais, qui ont oublié les noms des rois de France, connaissent encore saint Patrocle et saint Marien, qui vivaient du temps de Grégoire de Tours. Et, nous aussi, le nom d'un saint inconnu nous intéresse, le lieu où il a vécu nous émeut. L'ermitage, la cellule, le monastère habités par le saint conservent quelque chose de religieux, comme chez les anciens ces lieux sacrés qu'avait touchés le feu du ciel.

IX

Quelques œuvres pourtant s'ajoutent à celles que nous avons passées en revue : ce sont les manuscrits enluminés. Dans les abbayes ou les cathédrales qui possédaient les reliques d'un saint célèbre, on conservait souvent un recueil de miniatures, une sorte de livre d'images qui racontait aux yeux l'histoire du saint. On le montrait aux visiteurs de distinction, et les artistes parfois s'en inspiraient.

Un de ces manuscrits, enluminé au XIIe siècle, est à la Bibliothèque de Saint-Omer; il appartenait jadis à la collégiale, et faisait connaître aux pèlerins la vie du saint dont ils venaient vénérer le tombeau. Saint Omer, ancien moine de Luxeuil, fut, au VIIe siècle, l'apôtre des Morins, et il amena au christianisme une vaste région qui était restée jusque-là rebelle à l'Évangile[1]. L'artiste l'a représenté annonçant la foi nouvelle aux païens et convertissant un de leurs chefs, Adroald. Baptisé, Adroald offre à saint Omer son domaine de Sithiu, où s'élèvera bientôt le monastère de Saint-Bertin : on le voit qui s'incline devant le saint, et qui lui présente, suivant la symbolique du droit, une branche fleurie, image de la terre qu'il offre. Mais c'est aux miracles du saint que l'artiste s'attache de préférence. Un de ces miracles doit nous retenir un instant. Saint Omer est étendu sur son lit, malade sans doute, et il ordonne à un jeune serviteur de ne pas le quitter. Au lieu d'obéir à son maître, le jeune homme s'en va à Boulogne, et se donne le plaisir de monter dans une barque et de faire une promenade en mer. Mais une violente tempête éclate et l'emporte jusqu'au rivage des Saxons. L'imprudent serviteur, dans sa détresse, invoque son maître : aussitôt la tempête s'apaise, et un vent favorable le ramène au port. Il court se jeter aux pieds du saint, qui lui pardonne. Ce qui fait pour nous l'intérêt de ce

1. *Act. Sanct.*, sept., t. II, p. 396.

miracle, c'est qu'il a été représenté deux fois au XIIIe siècle : il a été sculpté, vers 1250, sur le tombeau du saint, et, quelques années après, au soubassement du portail méridional de l'église. Or, si l'on étudie ces deux séries de bas-reliefs, on se convaincra sans peine qu'elles s'inspirent l'une et l'autre des miniatures du XIIe siècle[1]. Dans les deux bas-reliefs, comme dans le manuscrit, le manteau du serviteur, soulevé des deux côtés de sa tête par la tempête, ressemble à une paire d'ailes. Le nombre et la disposition des scènes sont les mêmes. C'est un exemple de plus de la profonde influence exercée par la miniature sur la sculpture. Les sculpteurs raffinés du XIIIe siècle n'avaient assurément rien à apprendre du vieux miniaturiste, mais ils ont subi l'ascendant de son imagination, et ils n'ont pas osé inventer après lui.



Fig. 160. — Sainte Radegonde guérissant une aveugle. Manuscrit de la Bibliothèque de Poitiers[3].

La *Vie de sainte Radegonde*, conservée à la Bibliothèque de Poitiers, a eu une influence analogue. Des miniatures du XIe siècle, qui reproduisent peut-être un original plus ancien, racontent, d'après Fortunat, l'histoire de la sainte reine[2]. Elle vit d'abord dans le palais de Clotaire, non comme une reine, mais comme une religieuse, et la lourde couronne polygonale ornée de pierreries qu'elle a sur le front semble lui peser. On la voit ensuite se jeter aux genoux de saint Médard pour lui demander le voile. Elle se rassasie alors de prières et d'aumônes, mais, bientôt, avide de silence, elle s'enferme dans une cellule dont elle fait murer la porte. Pareille à une recluse de la Thébaïde, elle ne communique avec le monde que par une fenêtre étroite, et, si parfois elle se penche au dehors, c'est pour rendre la vue à une aveugle (fig. 160), ou guérir une possédée. On introduit des morts par l'ouverture de sa prison pour qu'elle les ressuscite.

Ce manuscrit de la *Vie de sainte Radegonde* servit de modèle aux artistes : il est

1. C'est ce qu'a montré M. Boinet, *Bulletin archéol. du Comité*, 1904, p. 415 et suiv.

2. Ces miniatures ont été publiées par E. Ginot dans un des fascicules de la *Société française de reproduction de manuscrits à peintures*, 1920.

3. Ginot, *Le manuscrit de sainte Radegonde de Poitiers*, Pl. VIII (*Bull. de la Soc. fr. de reprod. de mss. à peintures*, 4e année, n° 1).

probable qu'au xiie siècle il inspira des fresques, mais il est certain qu'au xiiie il inspira des vitraux. Deux verrières de l'église Sainte-Radegonde de Poitiers, qui datent de 1269, racontent l'histoire de la sainte, d'après les anciennes miniatures [1]. Le geste de sainte Radegonde prenant une morte par la main pour la ressusciter suffirait à prouver l'imitation.

Ces vieux manuscrits illustrés de la Vie des saints ont donc pour nous l'intérêt de véritables originaux.

Un de ces recueils de miniatures est entré, il y a quelques années, à la Bibliothèque Nationale [2]. Il provient sans aucun doute de Saint-Aubin d'Angers, car il est consacré au saint évêque dont l'abbaye possédait les reliques. L'artiste n'a raconté que des miracles : miracles faits par le saint de son vivant, miracles faits par le saint après sa mort. L'un d'eux semble un épisode d'épopée. Les Normands arrivent non loin de Guérande; les pirates, serrés dans leur barque, ont le casque à nasal de la tapisserie de Bayeux ; ils assiègent la ville qui va succomber, mais un guerrier inconnu apparaît au milieu des combattants, relève leur courage et les conduit à la victoire. C'est saint Aubin qui a, au-dessus de sa tête, la main de Dieu. Ces miniatures datent de la fin du xie siècle ; agrandies, elles sont peut-être devenues des fresques qui devaient ressembler, avec moins de noblesse, à celles de Saint-Savin.

Quelques recueils de miniatures analogues subsistent encore en France ou à l'étranger. La collégiale de Saint-Quentin conserve une histoire de son saint patron ornée de miniatures du xiie siècle. En Angleterre, un manuscrit illustré du xiie siècle, consacré à la vie et aux miracles de saint Edmond, le roi martyr, se conservait à l'abbaye de Bury-Saint-Edmunds [3].

La tradition de ces livres d'images se perpétua longtemps. Il n'y eut probablement pas de sanctuaire illustre qui n'eût son recueil de miniatures : il édifiait les pèlerins et inspirait les récits du gardien du tombeau. Au xiiie siècle encore, les moines de Saint-Denis faisaient raconter par la miniature l'histoire de leur saint patron [4]; un livre semblable, mais déjà égayé de mille détails profanes, fut offert en 1317 au roi Philippe le Long [5].

X

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des saints de nos provinces, mais l'art nous en montre d'autres. Les moines ne pouvaient oublier les grands moines d'autrefois et

1. Voir E. Ginot, *ouv. cit.*
2. B. N., nouv. acq. lat. 1390.
3. Voir le catalogue illustré de l'exposition du Burlington fine arts Club, 1918, f° 49.
4. B. N., nouv. acq. franc. 1098.
5. Publié par H. Martin, *La légende de saint Denis*, 1908.

surtout le plus grand de tous, saint Benoît. Saint Benoît, d'ailleurs, semblait être devenu un saint de la Gaule, depuis que son corps avait été apporté à l'abbaye de Fleury, au diocèse d'Orléans.

Saint Benoît était mort en 543 dans ce fameux monastère du Mont-Cassin qu'il avait élevé sur un sommet, au seuil de la Campanie, et il y avait été enseveli auprès de sa sœur sainte Scolastique. Trente-sept ans après, en 580, les Lombards, entrant dans l'Italie méridionale, détruisirent le monastère ; le Mont-Cassin devint un désert, et pendant soixante-quinze ans le saint tombeau fut oublié. En 655, Aigulfe, un moine de Fleury, qui voyageait en Italie avec quelques religieux du diocèse du Mans, résolut de le retrouver. Un vieillard lui apprit que chaque nuit une lueur brillait à l'endroit où le saint et la sainte étaient ensevelis. Aigulfe et ses compagnons découvrirent en effet les deux corps à l'endroit que signalait la mystérieuse lumière et les transportèrent en Gaule. L'abbé de Fleury, Mommole, vint au-devant de ces précieuses reliques, et, aidé d'Aigulfe, les porta sur ses épaules jusqu'à son monastère. Le corps de sainte Scolastique fut donné à l'évêque du Mans ; quant au corps de saint Benoît, il devint le plus riche trésor de l'abbaye de Fleury, qui, dans la suite, changea de nom et s'appela Saint-Benoît-sur-Loire [1]. Aigulfe, lui-même, fut mis après sa mort au nombre des saints ; c'est ce saint Ayoul, dont le nom étrange étonne le voyageur qui visite Provins.

En un temps où les reliques des saints étaient si passionnément recherchées, c'était une gloire sans égale pour un monastère de posséder le corps du fondateur de la vie monastique en Occident, car aucun saint ne semblait alors plus grand que saint Benoît. Saint Odon de Cluny, dans un sermon qu'il prononça à Fleury, compare saint Benoît à Moïse : « Comme lui, dit-il, il a fait jaillir une source vive dans le désert [2]. » On s'explique sans peine la célébrité du monastère de Fleury, et on comprend que d'innombrables malades soient venus demander la guérison à la fameuse châsse : le livre des *Miracles de saint Benoît* fait revivre pour nous la ferveur religieuse de ces foules. Les premiers Capétiens furent aussi attachés à Fleury qu'à Saint-Denis. Hugues Capet en mourant recommanda à son fils Robert « de ne jamais déplaire à cet ami sûr, le grand saint Benoît [3] » ; c'est pourquoi Robert le Pieux enrichit l'abbaye de Fleury de ses dons. Quant à Philippe Ier, ce ne fut pas à Saint-Denis, mais à Fleury, auprès du tombeau de saint Benoît, qu'il voulut être enseveli. La belle église au porche magnifique que nous admirons aujourd'hui témoigne de l'antique grandeur de Fleury.

1. Voir la relation de la découverte du corps de saint Benoît, écrite par le moine Adalbert, dans les *Acta Sanctorum*, mars, t. III, p. 300 et suiv.

2. Jusqu'au XIIe siècle, on lut à Cluny ce sermon de saint Odon sur saint Benoît. Voir Sackur, *Die Cluniacenser*, t. II, p. 33.

3. Helgaud, *Vie de Robert le Pieux*, Recueil des histor. des Gaules et de la France, t. X, p. 105.

L'art ne pouvait manquer de célébrer saint Benoît dans le monastère qui gardait ses reliques. Nous savons que son tombeau était jadis entouré d'un revêtement de métal où ses miracles étaient représentés [1]; mais l'église actuelle n'a conservé que quelques chapiteaux consacrés à sa légende. Ils méritent de retenir un instant notre attention.

Plusieurs de ces sujets ne sont certainement pas ceux que choisirait un de nos contemporains chargé d'illustrer la vie du père des moines d'Occident. Ce que nous aimons dans saint Benoît, c'est l'homme de tristesse, que rien ne put satisfaire dans le sombre monde où il vécut, et qui, à l'heure où la cité antique se dissolvait, rêva de créer une cité nouvelle. Il en écrivit les lois, et l'on trouve dans sa Règle, avec la profonde connaissance de la nature humaine que donne le christianisme, le génie pratique des vieux législateurs romains. Il fonda une société qui devait durer plus longtemps que la Rome des rois et la Rome des empereurs. Le moyen âge, certes, sentait cette grandeur : la règle de saint Benoît lui paraissait porter l'empreinte d'une sagesse si divine qu'il l'attribuait au Saint-Esprit [2]. Pourtant, l'art du XIIe siècle n'a guère vu en saint Benoît que le thaumaturge, et les chapiteaux de son église ne racontent presque que ses miracles. Il ne faut pas s'en étonner, car c'étaient des miracles que les longs cortèges de malades et d'infirmes venaient demander à son tombeau ; ces œuvres d'art, qu'un moine sans doute commentait, emplissaient les cœurs de confiance, promettaient des miracles nouveaux. Sachons voir l'art du passé avec les yeux des hommes d'autrefois.

Le petit poème sculpté à la gloire de saint Benoît s'ouvre par un naïf récit [3]. Benoît était presque encore un enfant, et déjà Dieu lui avait accordé le don des miracles. Cette puissance se manifesta pour la première fois un jour que sa nourrice avait laissé tomber un crible en terre cuite, qui s'était brisé; la nourrice se désolait; Benoît, ému de ses larmes, réunit les morceaux et, après avoir fait une fervente prière, lui rendit le crible intact. Un pareil miracle ne pouvait manquer d'enchanter le moyen âge : ainsi Dieu, à la prière de saint Benoît, avait changé les lois du monde pour essuyer les pleurs d'une pauvre femme. C'est pourquoi l'artiste a sculpté, au-dessus de saint Benoît qui prie, la main divine.

Mais voici, aux chapiteaux suivants, les premières luttes de saint Benoît avec le démon. Le saint a quitté la maison paternelle et s'est enfoncé dans la vallée de Subiaco. C'était alors une profonde solitude, et depuis longtemps la délicieuse villa

1. Aimoin, *Vita S. Abbonis*, XV, *Patrol.*, t. CXXXIX, col. 406.

2. Un chapiteau de l'église abbatiale du Ronceray d'Angers représente un moine écrivant sur ses tablettes, pendant qu'une colombe parle à son oreille (*Congrès archéologique de Saumur et Angers*, 1910, p. 136). Ce personnage doit être saint Benoît écrivant sa Règle sous la dictée du Saint-Esprit. S'il s'agissait de saint Grégoire, représenté lui aussi avec la colombe, le pallium pontifical ferait reconnaître le pape.

3. Il faut, pour comprendre les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire, lire la vie de saint Benoît écrite par saint Grégoire le Grand, *Act. Sanct.*, mars, t. III, p. 276 et suiv.

élevée par Néron au bord du lac n'était plus qu'une ruine envahie par la forêt. Benoît s'était réfugié dans une grotte qui s'ouvrait dans un rocher, et il y vivait dans la contemplation. Le moine Romain était seul à connaître sa retraite; du haut de la montagne il faisait descendre jusqu'à lui sa nourriture de chaque jour, et une cloche attachée à la corde avertissait le saint. Mais, un jour, pour chasser Benoît de son désert, le démon rompit la corde et brisa la cloche. Tel est l'épisode que, la vie de saint Benoît à la main, on déchiffre sur l'un des chapiteaux.

Le démon eut recours à d'autres ruses. Saint Benoît le voyait voler tout près de son visage, sous l'aspect d'un oiseau noir, mais il le mettait en fuite avec le signe de la croix. Une fois pourtant le démon faillit triompher : « Il ramena à sa pensée une femme qu'il avait vue autrefois, et son cœur fut tellement ému au souvenir de sa beauté qu'il crut être vaincu et qu'il voulut quitter le désert. » C'est alors qu'il eut son élan héroïque; il se dépouilla de ses vêtements, et se jeta au milieu des épines. Il en sortit tout sanglant, « mais les blessures du corps guérirent les blessures de l'âme ». L'artiste a raconté dans tous ses détails cette victoire de l'esprit. Nous voyons d'abord l'oiseau noir tournant autour de la tête du saint; puis, sa vision prend corps, le démon lui-même tient la femme par la main et la lui présente; enfin le saint nu se jette au milieu des épines, et de nouveau la main de Dieu apparaît dans le ciel. L'œuvre est bien gauche encore, assurément, mais les faits racontés suffisaient à émouvoir.

Un chapiteau du carré du transept représente la construction de l'abbaye du Mont-Cassin. Il y avait là un temple d'Apollon qu'un dangereux démon habitait. Dépossédé par le saint, il s'efforçait d'entraver son œuvre. Un jour, les moines essayaient vainement de soulever une pierre pour la remettre en place : ils ne voyaient pas le démon assis sur la pierre. Saint Benoît survint, et il lui suffit de lever la main pour mettre Satan en fuite. Un autre jour, le démon renversa un mur en construction, et le mur, en s'écroulant, écrasa un jeune moine; saint Benoît, aussitôt averti, se fit apporter le cadavre, et, s'étant mis en prières, le ressuscita.

Un autre chapiteau commémore un miracle que saint Benoît avait fait par l'intermédiaire de son disciple saint Maur. Saint Benoît méditait dans sa cellule, lorsqu'il fut miraculeusement averti que le moine Placide venait de tomber dans le fleuve où il était allé puiser de l'eau. Il envoya aussitôt saint Maur à son secours, après lui avoir donné sa bénédiction. Saint Maur, rempli d'une force surnaturelle, marcha sur l'eau, et, saisissant Placide par les cheveux, le retira sain et sauf. Dans sa modestie, saint Benoît ne voulut pas qu'on lui fît honneur d'un miracle qu'il attribua à l'obéissance de saint Maur. Le chapiteau glorifiait donc à la fois saint Benoît et saint Maur. Le souvenir de saint Maur était particulièrement cher aux moines français, car, suivant la tradition bénédictine, c'est lui qui avait apporté la règle de saint Benoît en Gaule. C'est ce que nous rappelle un autre chapiteau de la

même suite, où saint Benoît, assis, remet la crosse abbatiale à saint Maur au moment où il part pour la Gaule[1].

Un autre chapiteau raconte un miracle où éclate encore la puissance de saint Benoît. Un Goth arien, nommé Galla, persécutait les catholiques. Un jour, il tortura un paysan et voulut lui enlever tout ce qu'il possédait. Le paysan lui demanda grâce : « Je ne possède rien en propre, lui dit-il, car j'ai abandonné à l'abbé Benoît ma personne et mes biens. » Galla aussitôt lui lia les mains et, le poussant devant lui, se fit conduire vers ce fameux abbé Benoît qu'il voulait connaître. Le saint était seul, et lisait devant la porte de sa cellule. Galla, pensant l'épouvanter, lui cria d'une voix terrible : « Lève-toi et rends à cet homme ce que tu lui a pris. » L'homme de Dieu, interrompant sa lecture, leva les yeux, et, aussitôt que ses regards se furent posés sur les liens qui attachaient le paysan, ces liens tombèrent d'eux-mêmes, et Galla vit avec stupeur que son prisonnier était libre. Plein de respect, il descendit de cheval et se jeta aux genoux de saint Benoît. La scène, telle que l'artiste l'a conçue, est d'une clarté parfaite : saint Benoît est assis, un livre à la main ; Galla, descendu de cheval, se prosterne à ses pieds, pendant que le prisonnier, les bras levés, montre les liens brisés qui pendent de ses mains.

L'épisode de Galla annonce l'histoire beaucoup plus belle de l'entrevue de saint Benoît et de Totila. L'artiste l'a sculptée, à une place d'honneur, sur un des chapiteaux du sanctuaire. Le roi des Goths, Totila, après avoir vaincu les généraux qui avaient succédé à Bélisaire, s'achemina vers Naples et la Campanie. Passant près du Mont-Cassin, il voulut voir l'homme fameux qui lisait, disait-on, dans les cœurs et connaissait l'avenir. Pour l'éprouver, il envoya d'abord son porte-glaive revêtu du manteau royal et chaussé des bottines de pourpre ; mais, quand Benoît l'aperçut : « Ote cela, mon fils, lui dit-il, ôte cela ; ce que tu portes ne t'appartient pas ». Totila se présenta alors, et, subjugué par la grandeur morale qui rayonnait du saint comme la lumière, il s'agenouilla devant lui : il fallut que saint Benoît l'invitât par trois fois à se relever. Cette rencontre du roi barbare et de l'homme de Dieu est un des grands épisodes de l'histoire ; tout l'idéal des temps nouveaux s'y exprime. L'artiste roman en sentait comme nous la beauté ; il a mis de la délicatesse dans son œuvre : saint Benoît debout tend la main à Totila, agenouillé devant lui, pour le relever.

Un dernier chapiteau raconte le plus fameux des miracles de saint Benoît : la résurrection d'un enfant. Le récit de saint Grégoire le Grand, le biographe de notre saint, a ici une beauté presque évangélique. Un paysan vint un jour déposer son enfant mort devant la porte du monastère, à l'heure où saint Benoît et ses moines revenaient des champs. Le paysan courut à la rencontre du saint abbé et lui dit : « Rends-moi mon enfant. — T'ai-je pris ton fils? dit l'homme de Dieu. — Il est

1. Des miniatures représentent saint Maur recevant la loi nouvelle de la main de son maitre ; par exemple, Musée Britan., add. ms. 16979 ; c'est un manuscrit de 1129 écrit dans la région de Saint-Gilles.

mort, dit le paysan, viens le ressusciter. » Alors le serviteur de Dieu fut rempli de tristesse : « C'était là, dit-il, l'œuvre des apôtres, ce n'est pas la mienne. — Je ne m'en irai pas, dit le paysan, que tu ne m'aies rendu mon fils vivant. » Saint Benoît alors s'agenouilla et s'étendit sur le cadavre de l'enfant ; puis, se relevant, il dit, les mains levées au ciel : « Seigneur, ne regarde pas mes péchés, mais la foi de cet homme ». A ces mots, le corps sembla frissonner, et l'âme y revint[1]. L'artiste a choisi le moment qui précède la résurrection : saint Benoît s'agenouille devant le cadavre, et les assistants immobiles attendent le miracle.



Phot. Neurdein.

Fig. 161. — Tentation de saint Benoît. Chapiteau de Vézelay.

Voilà les seuls épisodes de la vie de saint Benoît qui subsistent aujourd'hui dans la grande église qui possédait son tombeau[2]. C'est seulement au début du XIIIe siècle que furent sculptées sur le linteau du portail septentrional la découverte des reliques de saint Benoît et leur entrée triomphale au monastère de Fleury. L'œuvre, encore archaïque, a ce parfum de jeunesse qu'exhale la sculpture française vers 1200. Aigulfe, entouré de ses compagnons, ouvre le tombeau où repose le saint auprès de la sainte, et dépose leurs ossements dans une corbeille. Cette corbeille a dû être fort exactement reproduite par l'artiste, car elle se conserva longtemps dans le trésor de l'abbaye[3]. On voit ensuite les miracles éclater sur le passage des reliques : un aveugle se jette sur la châsse, s'y attache, et recouvre la vue ; un infirme se relève guéri[4]. Enfin la châsse, portée par deux moines au visage doux et pur, s'avance vers le monastère, et les moines de Fleury,

1. *Loc. cit.*, p. 286.

2. Les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire ne forment pas une suite continue ; il sont disséminés dans l'église. Dans le sanctuaire, au sommet des quatre colonnes engagées qui s'élèvent au-dessus du triforium, on voit : la légende du crible, — saint Placide sauvé par saint Maur, — Totila, — la résurrection de l'enfant. Dans ce même sanctuaire, un des chapiteaux du triforium représente le départ de saint Maur pour la Gaule. Au croisillon du nord, à l'entrée d'une chapelle, on voit l'épisode de Galla ; au sommet d'un des piliers du carré du transept, le diable assis sur la pierre et la mort du novice ; à l'entrée de la nef, la clochette brisée et le saint se jetant dans les épines.

3. Adalbertus, *Act. sanct.*, mars, t. III, p. 302.

4. *Ibid.*

l'encensoir à la main, viennent à sa rencontre. Ainsi s'achève à Saint-Benoît-sur-Loire le cycle artistique du saint.

Il était naturel que la légende de saint Benoît fût représentée dans l'église qui contenait ses reliques, mais il n'était pas de monastère où elle ne fût à sa place : saint Benoît n'était-il pas le père commun de tous les moines?

On reconnaît deux épisodes de sa légende sur un des chapiteaux du cloître de Moissac. L'un est celui du moine écrasé par la chute d'un mur : on vient d'apporter le corps à saint Benoît, et le saint, un livre à la main, s'avance pour le ressusciter. L'autre face du chapiteau nous serait probablement incompréhensible, sans l'inscription qui accompagne la scène[1] : il s'agit d'un moine que le démon arrachait à la prière et qu'il entraînait hors du couvent; saint Benoît le ramena à la règle, le « guérit », comme dit l'inscription, en le frappant de sa baguette. C'était une sorte d'apologie des châtiments corporels mise sous les yeux des moines de Moissac : quand un moine recevait la discipline, c'était, comme le dit la légende de saint Benoît, le démon qui était frappé.

Nous retrouvons saint Benoît à Vézelay. On voit plusieurs fois dans les chapiteaux de la Bourgogne quelque douloureux épisode de la lutte de l'homme contre la chair; à Vézelay, en particulier, la femme apparaît comme la tentatrice, et devient une sorte d'instrument de musique entre les mains du démon. A la vue de ces images, le moine se troublerait peut-être, mais voici, non loin de là, l'exemple héroïque que lui donne saint Benoît : il est assis, un livre sur les genoux, contemplant la femme que le démon lui présente[2]; c'est l'épisode fameux de la tentation (fig. 161). L'artiste n'a pas représenté le saint au milieu des épines, mais tous les moines savaient comment il avait triomphé de l'épreuve. Un autre chapiteau est consacré au miracle de l'enfant ressuscité : saint Benoît étend la main sur le cadavre, pendant que le père attend, la main à la joue, le coude sur le manche du hoyau.

Saint Benoît avait créé une cité bien ordonnée, où les prescriptions minutieuses de la règle, en disciplinant la nature, libéraient l'esprit. Soutenu par cette règle pleine de bon sens, le moine bénédictin pouvait arriver à se vaincre ; toutefois il restait un homme, ses pieds demeuraient attachés à la terre.

Tout autre était le solitaire de l'Égypte, l'anachorète du désert ; celui-là était plus grand que le moine, car il avait vaincu la nature, anéanti le corps. Les Paul, les Antoine, les Macaire semblaient avoir vécu de la vie angélique, et le ciel pour eux avait commencé sur la terre. Jamais l'homme n'avait fait un aussi héroïque effort pour échapper à la nature humaine, pour s'en évader comme d'une prison. Soulever cette voûte de plomb qui pèse sur nous, comme les grands artistes, comme Dante,

1. *Vir Dei Benedictus virga percussit monachu (m) et sanavit eu (m).*

2. On lit sur le tailloir *Diabolus* écrit deux fois, comme si la femme elle-même était un démon. Au-dessus de la tête du moine on lit *Sanctus Benedictus.*

comme Michel-Ange, comme Beethoven l'ont tenté par d'autres moyens, voilà ce qu'ont fait ces héros de la solitude. Ils déchirèrent le voile des sens qui leur cachait Dieu. Pendant deux jours et deux nuits, Macaire restait uni à Dieu sans une distraction ; saint Nil parle d'une joie qui est au-dessus de toute joie.

Les moines du XII[e] siècle vivaient beaucoup plus que nous ne pensons dans ce monde miraculeux des ascètes égyptiens. A Cluny, après souper, on faisait une lecture qu'on appelait la « collation », parce qu'on lisait d'ordinaire, à ce moment, un des chapitres des vingt-quatre *Collations* de Jean Cassien [1]. Le livre de Cassien transporte le lecteur dans l'Égypte des grands anachorètes. Cassien et son compagnon vont, à travers les sables, ou dans les îles des lacs salés, interroger les anciens du désert, Chérémon, Nestéros, Joseph de Thmuis, graves vieillards qui connaissent tous les secrets de la vie intérieure, tous les mouvements de l'âme, et jusqu'aux fantômes que l'imagination enfante pendant la nuit. Dans leurs entretiens, ils citent sans cesse les exemples des solitaires fameux, si bien que le moine de Cluny croyait vivre avec eux.



Phot. Neurdein.

Fig. 162. — Saint Paul ermite et saint Antoine partageant le pain.
Chapiteau de Vézelay.

D'autres livres lui racontaient en détail la vie des anachorètes. Au nombre des trop rares manuscrits de l'abbaye de Cluny, qui se sont conservés, figure une *Vie des Pères égyptiens* [2].

Ce monde de l'Orient avait pour les moines français un charme infini. Plusieurs d'entre eux, qui avaient voyagé en Syrie, revoyaient le désert, avec ses nuits étoilées, sa merveilleuse tristesse ; les autres imaginaient, d'après leurs livres, ces pays inconnus, ces solitudes, où les saints conversaient avec le faune et le centaure.

Ces lectures laissaient dans l'âme du moine une trace profonde, comme on le voit en étudiant les chapiteaux de Vézelay ; plusieurs, en effet, sont consacrés aux deux plus grands anachorètes du désert : saint Paul l'ermite et saint Antoine.

1. *Patrol.*, t. XLIX.
2. B. N., nouv. acq. lat. 1491, XI[e] siècle.

Le premier de ces chapiteaux représente la rencontre de saint Paul et de saint Antoine. Antoine venait d'entrer dans la solitude, et il croyait être le premier ermite qui se fût retiré au désert, lorsqu'il lui fut révélé qu'il y avait été précédé par un anachorète plus saint que lui[1]. Il se mit à sa recherche, mais il n'eût jamais découvert sa retraite, s'il n'eût été guidé, d'abord par un centaure, puis par un faune, enfin par un loup.

Saint Paul ne voulut point ouvrir sa porte à cet étranger qui venait troubler sa contemplation, mais saint Antoine l'en supplia avec une ardeur si passionnée qu'elle ne souffrait pas de refus : « Je ne m'en irai pas, lui dit-il, et je mourrai plutôt sur ton seuil. » Saint Paul ouvrit alors, et les deux saints s'embrassèrent. Quant vint l'heure du repas, le corbeau qui nourrissait miraculeusement saint Paul apporta, ce jour-là, un pain deux fois plus gros que d'ordinaire. Et il s'émut entre les deux saints une touchante discorde pour savoir qui diviserait le pain : Paul voulait que ce fût Antoine, parce qu'il était son hôte, et Antoine, que ce fût Paul, parce qu'il était le plus âgé. Enfin ils y mirent tous les deux la main et le partagèrent en deux parties égales. Telle est la scène que représente le chapiteau; rien n'est plus clair, et l'on ne s'explique pas qu'on ait pu élever quelques doutes à ce sujet (fig. 162). Il y a dans la composition une naïve symétrie ; les deux saints, placés l'un en face de l'autre, se partagent le pain[3]; deux vases, où il n'y a sans doute que de l'eau, deux coupes de terre dans un petit buffet sont tout le mobilier de la pauvre cellule ; les belles feuilles du chapiteau semblent étendre sur les deux saints l'ombre des palmes.



Fig. 163. — Sainte Marie l'Égyptienne chassée de l'église[2].
Musée de Toulouse.

Saint Antoine regagna sa solitude. Il cheminait dans le désert, lorsqu'il aperçut des anges qui emportaient l'âme de saint Paul ; il revint aussitôt sur ses pas, et trouva le saint ermite à genoux, dans l'attitude de la prière, si bien qu'on eût pu le croire vivant : « Ah ! sainte âme, s'écria Antoine, ta mort montre bien ce qu'a été ta

1. *Vitæ Patrum*, édit. de Rosweyde, Anvers, 1615, p. 35 et suiv.
2. *Revue archéologique*, 1892, Pl. XV (Paris, Leroux).
3. Une des têtes a été brisée.

vie! » Quand il voulut l'ensevelir, il s'aperçut qu'il n'avait rien pour creuser la fosse; « mais voici, deux lions vinrent, la creusèrent, puis se retirèrent ». L'artiste de Vézelay n'a pas manqué de représenter cet épisode fameux des funérailles de saint Paul, où la sainteté apparaît comme une puissance qui rayonne et commande à la nature entière. Son chapiteau est d'une farouche étrangeté : pendant que saint Antoine prie sur le corps de saint Paul, enveloppé de bandelettes comme une momie, deux lions à face de démons creusent la fosse. Dans l'imagination visionnaire des artistes de Vézelay, la bête prend souvent un aspect satanique.

Aux chapiteaux de Vézelay le démon est sans cesse présent. On le voit aux prises avec saint Antoine. C'était le temps où saint Antoine, nouvellement entré au désert, venait de se retirer dans une de ces syringes millénaires creusées dans les rochers éblouissants qui bordent le Nil. Ces antiques tombeaux, couverts de peintures mystérieuses et de caractères magiques, passaient pour les repaires de Satan. Saint Antoine vint l'y braver, mais il y soutint de rudes combats. Les démons, nous raconte sa légende, le tourmentaient tellement, qu'ils le laissaient sans connaissance et couvert de plaies, mais Jésus, lui apparaissant dans une merveilleuse splendeur, venait le consoler et le guérir. Le chapiteau de Vézelay nous offre le plus ancien exemple connu de ce qu'on a appelé plus tard « la tentation de saint Antoine » : des démons le saisissent par la barbe, lèvent le poing sur lui, le menacent d'un maillet; le visage du saint reste impassible, pendant que ses ennemis grimacent et lui montrent les dents. Ces démons sont hideux, mais ils n'ont pas cet aspect de larves, cet air de visions nocturnes que l'art bourguignon a su parfois leur donner.

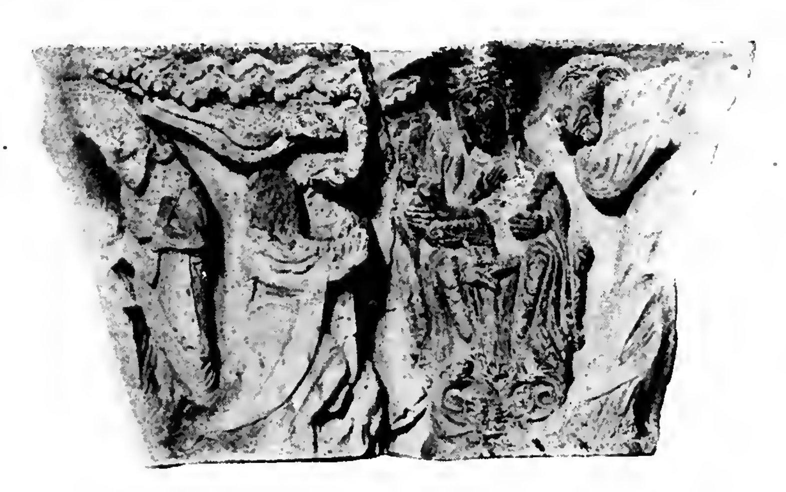


Fig. 164. — Sainte Marie l'Égyptienne devant l'image de la Vierge[1].
Musée de Toulouse.

Cette poétique histoire de saint Antoine, qui a toujours séduit les artistes et les contemplateurs, parce qu'elle se joue aux confins des deux mondes, nous la retrouvons en Bourgogne. A l'église Saint-Paul-de-Varax, dans les Dombes, le petit portail du midi nous montre encore saint Antoine. Les deux figures qui emplissent le tympan sont mutilées, on reconnaît pourtant le saint ermite interrogeant le faune dans le désert. Saint Antoine, vêtu en moine du moyen âge, s'appuie sur le bâton du voyageur. Le faune a les pieds de chèvre d'un demi-dieu antique; le bras levé, il montre à saint Antoine le chemin qui conduit à la cellule de saint Paul. Une inscrip-

1. *Revue archéologique*, 1892, Pl. XVI (Paris, Leroux).

tion en beaux caractères, formant une couronne autour du tympan, explique la scène[1]. Le choix d'un pareil épisode peut paraître singulier, mais un des attraits de l'histoire de saint Antoine était de transporter l'imagination dans un monde inconnu. Ce faune rappelait au spectateur que saint Antoine avait vu ce que l'œil de l'homme ne voit plus.

Le beau poème des saints de la Thébaïde se complétait par celui des saintes du désert. La plus illustre de toutes était sainte Marie l'Égyptienne[2].

Il y avait autrefois dans le cloître Saint-Étienne de Toulouse un chapiteau, aujourd'hui au Musée, qui représente l'histoire de la célèbre pénitente. Comme la signification des six épisodes qui le décorent n'a pas été comprise, il est nécessaire de les expliquer avec quelque détail[3].



Fig. 165. — Sainte Marie l'Égyptienne recevant les trois deniers et lavant sa chevelure dans le Jourdain[5]. Musée de Toulouse.

Marie l'Égyptienne, courtisane d'Alexandrie, avait eu la fantaisie de s'embarquer pour la Terre Sainte[4]. Elle faisait ce voyage pour son plaisir, assurée de trouver autant d'admirateurs en Judée qu'en Égypte. Arrivée à Jérusalem, elle se rendit au Saint-Sépulcre, et pénétra par les portiques sur la grandiose esplanade où s'élevait, d'un côté, la rotonde de l'Anastasis, de l'autre, la basilique du Martyrium. Ce jour-là, la croix du Sauveur était exposée à la vénération des fidèles dans le Martyrium; elle voulut y entrer avec la foule, mais une force inconnue l'arrêta à la porte. C'est là que commence le récit du sculpteur. Il a rendu le mystère visible, en quelque sorte, en nous montrant un ange, l'épée à la main, qui écarte la courtisane de l'église (fig. 163).

Marie, bouleversée par ce miracle, comprit que, seule, dans cette foule, elle était

1. *Abbas querebat Paulu (m) faun (us) que doceb (at)*. La présence de cet épisode s'explique par ce fait que l'église, qui relevait du chapitre de Saint-Paul à Lyon, est consacrée à saint Paul. La façade raconte l'histoire de saint Paul, l'apôtre ; le portail du midi, par la rencontre de saint Antoine et du faune, commémore saint Paul, l'ermite.

2. La vie de sainte Marie l'Égyptienne était bien connue des clercs du moyen âge. Jean, moine de Saint-Évroult, l'avait mise en vers au commencement du XIIe siècle; Hildebert, évêque du Mans, composa, lui aussi, un poème en son honneur; Honorius d'Autun raconta son histoire dans le *Speculum Ecclesiæ*.

3. J'ai expliqué ce chapiteau dans la *Revue archéologique*, 1892.

4. *Vitæ Patrum*, p. 381 et suiv.

5. *Revue archéologique*, 1892, Pl. XV (Paris, Leroux).

indigne de pénétrer dans le sanctuaire, et elle fondit en larmes. Il y avait là une image de la Vierge; elle la prit à témoin de son repentir, et il se trouva qu'après avoir prié devant elle, elle put entrer dans l'église. En en sortant, elle s'agenouilla de nouveau devant l'image, et, tandis qu'elle rendait grâce, elle entendit une voix qui lui disait : « Franchis le Jourdain, et tu trouveras la paix ». C'est ce dernier épisode qu'a représenté l'artiste; pendant que Marie prie devant la Vierge, un ange semble lui parler du haut du ciel (fig. 164). Tout à côté, Marie apparaît de nouveau, et l'on voit un inconnu lui mettre trois deniers dans la main (fig. 165). Avec ces trois deniers elle acheta trois pains, que l'artiste a sculptés dans l'angle du chapiteau. Ces trois pains, que la sainte emporta dans le désert, deviendront plus tard son attribut ordinaire.

Après avoir marché tout le jour, Marie arriva vers le soir au bord du Jourdain Elle était à l'endroit même où le Sauveur avait été baptisé, et une basilique, dédiée à saint Jean-Baptiste, s'élevait sur la rive. Elle y entra pour prier, puis, s'étant approchée du Jourdain, elle dénoua sa belle chevelure et la plongea dans le fleuve pour la purifier (fig. 165). Telle est la scène qu'a représentée l'artiste : le Jourdain semble descendre du ciel, mais ces nuages d'où il paraît sortir sont les montagnes où il prend sa source ; et cette source est double, car le sculpteur avait entendu dire que le Jourdain était formé de la réunion de deux rivières, dont l'une s'appelait Jor et l'autre, Dan. C'était là la science du temps. La pécheresse se montre à nous pour la dernière fois avec le costume des grandes dames du XIIe siècle; ses cheveux, comme ceux des belles reines du portail de Chartres, sont réunis en deux longues tresses qu'elle lance au fil de l'eau.

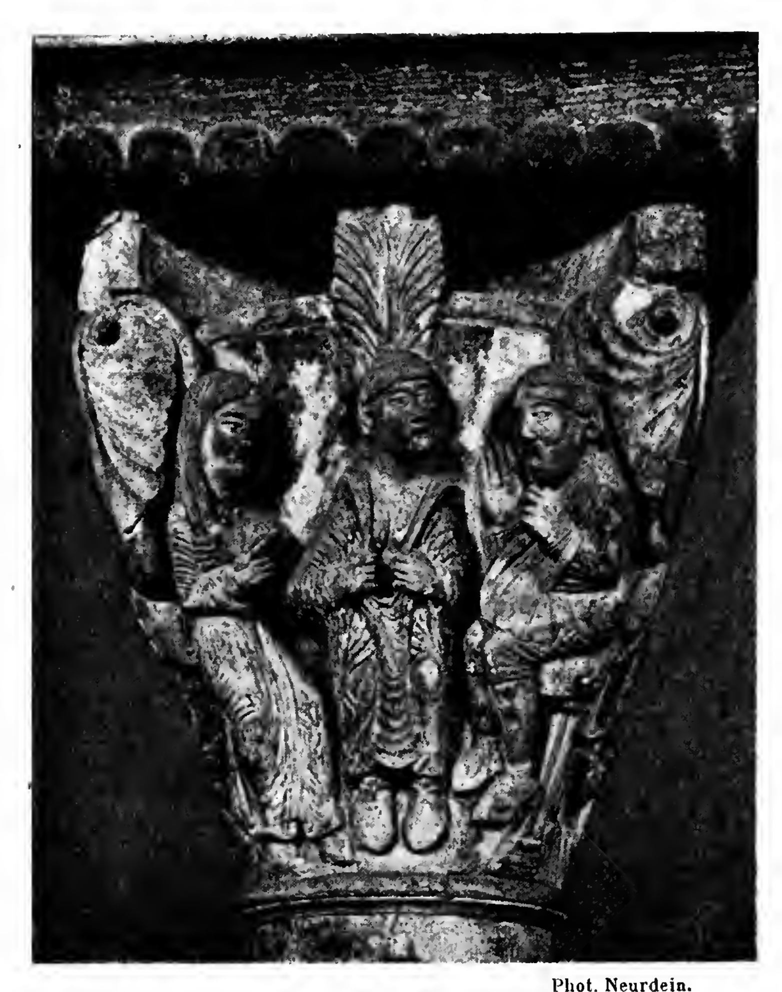


Fig. 166. — Zozime rencontre sainte Marie l'Égyptienne. Funérailles de sainte Marie l'Égyptienne[1]. Musée de Toulouse.

Le lendemain, la sainte franchit le fleuve et s'enfonça dans les solitudes de la Perée où avait vécu saint Jean-Baptiste; elle y resta quarante-sept ans. Un jour, un abbé nommé Zozime, qui chaque année quittait son couvent pour aller chercher dans le désert une perfection plus haute, crut apercevoir non loin de lui une forme humaine, un être étrange, entièrement nu et brûlé par le soleil. Il voulut s'en approcher, mais il entendit une voix qui lui disait : « Je suis une femme, et je suis nue, jette-moi ton manteau pour que je puisse cacher ma nudité ». Il obéit aussitôt, jeta son

1. *Revue archéologique*, 1892, Pl. XVI (Paris, Leroux).

manteau, et la sainte, s'en étant revêtue, s'approcha de lui et consentit à lui raconter son histoire. Elle ne parla que de ses fautes et des terribles tentations qui avaient failli l'entraîner loin du désert. Zozime admirait en silence, et, quand la sainte se fut éloignée, il baisa la trace de ses pas. L'artiste a fait sentir par un geste de la main l'étonnement respectueux de Zozime ; quant à la sainte, qui n'est voilée qu'à demi, il l'a imaginée velue comme une bête des bois (fig. 166).



Phot. Neurdein.

Fig. 167. — SainteEugénie reconnue par son père. Chapiteau de Vézelay.

L'année suivante, au temps de Pâques, Zozime apporta l'eucharistie à la sainte, et il lui promit de la lui apporter chaque année. Mais, quand Zozime entra dans le désert pour la troisième fois, la sainte venait de mourir, et il la trouva étendue sur le sable. Zozime ne savait comment l'ensevelir, mais un lion vint, creusa la fosse « et s'en retourna aussi paisible qu'un agneau ». Le sculpteur a représenté ces miraculeuses funérailles : Zozime tient d'une main l'antique bâton abbatial en forme de tau, de l'autre main il soulève sans effort le corps léger, immatériel, de sainte Marie l'Égyptienne. Le lion creuse la fosse : le formidable fossoyeur des saints du désert, à défaut de noblesse, a du moins l'étrangeté d'un monstre de rêve (fig. 166).

Ainsi le chapiteau de Toulouse raconte presque toute l'histoire de sainte Marie l'Égyptienne. Une pareille œuvre pouvait être contemplée longuement ; elle était aussi efficace qu'un éloquent sermon. A peine ressuscitée, la jeune sculpture devenait la plus puissante alliée de la foi.

Il y avait une autre sainte d'Égypte, dont la romanesque histoire était presque aussi célèbre que celle de sainte Marie l'Égyptienne : c'était sainte Eugénie[1]. Un chapiteau de Vézelay nous la raconte. Eugénie était la fille de Philippe, patrice d'Alexandrie et gouverneur de l'Égypte. Eugénie était chrétienne, mais son père était resté païen. Désespérant d'atteindre dans la maison paternelle à la perfection qu'elle rêvait, elle prit des habits d'homme et s'enfuit au désert.

1. On la trouve dans le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun. *Patrol.*, t. CLXXII, col. 820; voir aussi *Vitæ Patrum*, p. 340 et suiv.

Elle se présenta à la porte d'un monastère, et l'abbé, la prenant pour un homme, l'admit au nombre de ses moines. Les années passèrent, et personne ne soupçonnait la vérité. Un jour, une femme accusa le moine, devenu abbé, de lui avoir fait violence et de l'avoir rendue mère. La cause fut portée devant Philippe, le propre père d'Eugénie, qui ne reconnut pas sa fille. Elle essaya de prouver son innocence, mais en vain; à bout d'arguments, elle ouvrit son froc et montra sa poitrine : l'accusatrice resta muette; quant à Philippe, il fut si touché en entendant sa fille lui raconter son histoire, qu'il se convertit. L'artiste de Vézelay a représenté la scène avec tant de clarté, que, sans la moindre inscription, elle se reconnaît au premier coup d'œil : sainte Eugénie, tonsurée comme un moine, ouvre sa robe et laisse voir sa poitrine; Philippe fait un geste d'étonnement, et l'accusatrice confondue se prend les cheveux (fig. 167).

Ces chapiteaux historiés, dont nous avons étudié les principaux, emplissaient les églises monastiques et les cloitres d'une haute spiritualité; car dans ces légendes l'âme règne en maitresse, elle commande à la nature, elle apparait comme la seule réalité de ce monde.

Tels sont les saints que l'on rencontre aujourd'hui dans nos églises romanes. Si l'on excepte saint Benoît, les pères du désert et quelques saints universels, comme saint Étienne[1], ce sont des saints tout français. Pour raconter leur vie nos artistes n'avaient pas de modèles : ils durent créer. C'est ainsi que la représentation des saints a contribué pour sa part à affranchir notre art des influences orientales.

1. Tympan de Cahors, chapiteau d'Autun, vitrail du Mans (xii[e] siècle).

CHAPITRE VII

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE
LES PÈLERINAGES. LES ROUTES D'ITALIE

I. Rome. — La statue de Marc-Aurèle prise pour celle de Constantin. — Elle est imitée a la façade des églises de l'Ouest de la France. — II. Rome. — Les images de saint Pierre. — III. Lucques. — Le crucifix miraculeux de Lucques et son influence. — Sainte Wilgeforte. — IV. Le Mont Gargano et le culte de saint Michel. — Diffusion du type italien de saint Michel. — Le Mont-Saint-Michel normand. — V. L'épopée française sur les routes italiennes. — La *Chanson de Roland* et la mosaïque de Brindisi. — Roland et Olivier a la cathédrale de Vérone. — Les chevaliers de la Table Ronde a la cathédrale de Modène. — Le *Roman de Troie* a Pesaro. — Le Roman d'Alexandre a Otrante, a Borgo San Donnino. — VI. L'art français pénètre en Italie par la route des pèlerins. — Les tympans historiés. — Les voussures sculptées. — Les statues des portails. — Benedetto Antelami imite l'art français a Parme et a Borgo San Donnino.

En même temps que le culte des saints, les pèlerinages, qui ne sont qu'une des formes de ce culte, contribuèrent à enrichir l'iconographie et l'art. Il y avait, en effet, dans les sanctuaires visités par les pèlerins des images fameuses que les artistes imitaient et multipliaient. D'autre part, les routes de pèlerinage furent, au moyen âge, les grands chemins des peuples : c'est par ces routes que se répandaient dans le monde les créations nouvelles de la littérature et de l'art. Nous verrons qu'on les suit à la trace et qu'on les retrouve aux étapes.

Le pèlerin du moyen âge était parfois un pécheur qui allait demander le pardon de ses fautes, parfois un condamné qui expiait ; mais, la plupart du temps, c'était un simple fidèle qui voulait contempler des lieux vénérés, toucher de son front la grille des saints tombeaux. Ces longs voyages, pleins de fatigues et de dangers, étaient autant de titres à la miséricorde divine : Dieu n'oublierait pas le pauvre pèlerin au grand jour. Dans le *Jugement dernier* d'Autun, parmi les morts qui sortent du tombeau, nus comme Adam, on aperçoit deux pèlerins. Ils ont gardé, eux, leur panetière suspendue à l'épaule : l'une est marquée de la croix de Jérusalem, l'autre, de

la coquille de Saint-Jacques de Compostelle. C'est avec ces emblèmes protecteurs qu'ils se présentent sans crainte au jugement de Dieu.

Les hommes du XIIe siècle ont aimé passionnément ces grands voyages. Il leur semblait que la vie du pèlerin était la vie même du chrétien. Car, qu'est-ce que le chrétien ? sinon un voyageur qui ne se sent nulle part chez lui, un passant en marche vers une Jérusalem éternelle.

I

Depuis des siècles, Rome et le tombeau des apôtres mettaient en mouvement les foules. En été, quand revenaient les longs jours, quand le passage était facile au gué des rivières, les pèlerins descendaient des Alpes. Ils entraient en Italie, soit par le col du Grand-Saint-Bernard et la route d'Aoste, soit par le Mont-Cenis et la route de Suse. Les deux routes se réunissaient à Verceil. Bientôt commençait la Via Æmilia, l'antique voie des légions romaines, qui, par Plaisance, Parme, Modène et Bologne, allait en droite ligne jusqu'à Forli. Près de Reggio, le passant pouvait deviner dans le lointain les hauteurs où s'élevait le château de Canossa. A Forli, la route tournait brusquement au Sud et montait dans l'Apennin. On en franchissait la cime — un de ces sommets d'où l'on voit à la fois la mer Adriatique et la mer Tyrrhénienne — non loin du fameux couvent des Camaldules de Saint-Romuald. Par le Casentin et ses forêts profondes comme celles des pays du Nord, on descendait vers Arezzo. De là, en longeant le lac Trasimène, puis le lac de Bolsène, on arrivait à Viterbe et enfin à Rome.

Parfois les pèlerins suivaient un autre chemin. Entre Borgo San Donnino et Parme, une route se détachait de la Via Æmilia et franchissait l'Apennin au col de la Cisa. Nos vieilles épopées l'appellent la route du Mont-Bardon. Le voyageur se dirigeait vers la mer de Toscane, qu'il atteignait à Luna, au pied des montagnes de marbre de Carrare. De là, par Lucques et Sienne, après avoir visité quelques sanctuaires vénérés, il allait rejoindre la première route, non loin de Viterbe.

C'était un moment solennel que celui où le pèlerin, en marche depuis tant de jours, apercevait enfin, du haut du Monte Mario, cette Rome si longtemps désirée. Ce Monte Mario, ce promontoire au-dessus de la Terre Promise, s'appelait Mons Gaudii, le Mont de la Joie, le Montjoie de notre vieux cri de guerre. De là on découvrait toute la ville, la ville éternelle, « la Rome d'or ». On l'embrassait du regard dans son immensité, avec les clochers carrés de ses églises, ses grandes ruines, sa couleur fauve. Alors les pèlerins transportés entonnaient les strophes du fameux cantique : « Salut, ô Rome, maîtresse du monde, rouge du sang des martyrs, blanche du lis des vierges, sois bénie, ô Rome, pendant toute la durée des siècles ».

La ville était magnifiquement triste. De grands monuments, des temples encore parés de leurs revêtements de marbre s'élevaient dans des déserts. Les légendes s'y attachaient, comme le lierre aux vieux murs. Au XII[e] siècle, presque tout sentiment de l'histoire était perdu ; les pèlerins erraient dans une ville de songe. On leur montrait le Château Miroir, un palais où Virgile avait placé jadis un miroir magique ; dans ce miroir on pouvait suivre les mouvements des plus lointains ennemis de l'Empire. On leur racontait qu'au Capitole on voyait, au temps d'Auguste, autant de statues qu'il y avait de provinces romaines. Chacune d'elles portait une clochette suspendue au cou ; quand une province se révoltait, on entendait tinter sa clochette. Dans le Forum, près du temple de Vesta, on passait, non sans terreur, près de l'endroit où dormait sous terre le dragon exorcisé par le pape saint Sylvestre. Les statues qui s'élevaient encore çà et là semblaient pleines de mystère. L'une d'elles montrait du doigt le lieu secret où le pape Gerbert, en creusant, avait trouvé un souterrain rempli de trésors. Une statue de Faune avait parlé à l'empereur Julien et lui avait conseillé son apostasie[1].

La première visite du pèlerin était, à coup sûr, pour Saint-Pierre de Rome. Il y vénérait le tombeau de l'apôtre et une insigne relique : la face du Sauveur imprimée sur le voile de la Véronique[2]. Mais les grands souvenirs de Saint-Jean-de-Latran touchaient peut-être aussi profondément son imagination. C'était la plus vieille église du monde, la mère de toutes les églises, *omnium ecclesiarum mater et caput*. Là, dans un palais qui ressemblait à une ville, vivait le vicaire du Christ, celui qui pouvait pardonner tous les péchés. C'était Constantin qui avait donné au pape ce palais et cette église. Nulle part le souvenir de Constantin, le premier empereur chrétien, n'était plus vivant. On entrait dans le baptistère, et on voyait la piscine où Constantin, disait-on, avait été baptisé. L'empereur était atteint de la lèpre, mais au sortir de l'eau sainte il se trouva miraculeusement guéri : quelques écailles blanches s'apercevaient encore, attachées au marbre du bassin[3]. Devant le Latran, dans cette grandiose solitude où la campagne romaine ajoute sa majesté à celle de Rome, on retrouvait encore Constantin. Il y avait là une statue équestre de bronze, qui, pendant des siècles, fut regardée comme la sienne[4]. Les pèlerins la contem-

1. Plusieurs de ces légendes se trouvent dans les *Mirabilia urbis Romæ*, publiés par Porthey, Berlin, 1869, in-12, et dans l'abrégé intitulé *Graphia aureæ urbis Romæ*, publié par Ozanam, *Docum. sur l'hist. littér.. de l'Italie*, p. 168 et suiv. C'étaient des espèces de guides à l'usage des pèlerins. Toutes les légendes qui se racontaient dans la Rome du moyen âge ont été étudiées par A. Graf, *Roma nella memoria del medio evo*, 2 vol. in-8°, 1882, et par Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, 2 vol., 1872.

2. Sur cette relique, voir Pio Rajna, *Giornale storico della letteratura italiana*, t. VI et t. VII, 1885.

3. Graf, *ouv. cit.*, II, p. 87.

4. Nous avons, pour le XII[e] siècle, le témoignage de Benjamin de Tudèle, Ulrich, *Codex urbis Romæ topographicus*, p. 179, et Charton, *Voyageurs anciens et modernes*, II, p. 164. Nous avons aussi celui de Wace dans le *Roman de Rou* (v. 3050-3060) :

Constantin vit ki est à Rome.
De quiure fait en guise de home.

plaient avec respect. Cette statue existe encore aujourd'hui, mais elle n'est plus à sa place : en 1538, Paul III, sur le conseil de Michel-Ange, la fit transporter au Capitole. Elle représente, comme on le sait, non pas Constantin, mais Marc-Aurèle. Ainsi, par une erreur singulière, en croyant honorer le premier empereur chrétien, le moyen âge a rendu hommage au persécuteur du christianisme.

Il faut croire que cette magnifique statue laissait aux pèlerins un profond souvenir, car nous allons la retrouver dans nos églises de France. Ces curieuses et naïves copies méritent de retenir notre attention; ce sera le premier exemple de ces œuvres d'art que les pèlerinages ont fait naître.

En parcourant nos provinces de l'Ouest, on rencontre plusieurs fois à la façade des charmantes églises de ces régions, sous une grande arcade, l'image d'un cavalier[1] (fig. 168). Ce sont les plus anciennes statues équestres de l'Europe moderne. Que n'a-t-on écrit sur ce mystérieux cavalier? Les uns y ont vu Pépin le Bref ou Henri II d'Angleterre, d'autres, saint Georges ou saint Martin[2]. Pourtant, un texte publié depuis longtemps déjà ne peut laisser aucun doute sur le vrai nom du cavalier. Vers le milieu du XIIe siècle, un baron nommé Guillaume David, bienfaiteur de l'Abbaye aux Dames de Saintes, demanda, par un acte qui s'est conservé, à être enseveli devant la porte droite de l'église « sous le Constantin de Rome », *sub Constantino de Roma, qui locus est ad dexteram partem ecclesiæ*[3]. Il y avait donc à la façade de l'église de l'Abbaye aux Dames de Saintes une statue de Constantin; or, c'était une statue équestre, dont on voyait encore quelques traces, il y a cinquante ans.

A cette preuve décisive d'autres vinrent peu à peu s'ajouter. A l'intérieur du baptistère Saint-Jean de Poitiers, une peinture du XIIe siècle, représentant un cavalier, est accompagnée de l'inscription : *Constantinus*. Au XVIe siècle, le cavalier qui se voyait à la porte méridionale de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, et que les protestants détruisirent, était communément appelé Constantin[4]. Au commencement du XIXe siècle, les cavaliers qui décorent la façade de l'église Saint-Hilaire de Melle et celle de Parthenay-le-Vieux étaient encore désignés par quelques vieilles gens sous le nom de Constantin[5]. A Limoges, un groupe équestre, aujourd'hui détruit, avait fait donner à une antique fontaine le nom de fontaine de Constantin[6].

1. On voit ce cavalier sculpté à Châteauneuf-sur-Charente, à Surgères, à Parthenay-le-Vieux, à Saint-Hilaire de Melle (restauré), à Civray (restauré). On le voyait autrefois à Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, à Sainte-Croix de Bordeaux, à l'Abbaye aux Dames et à Saint-Eutrope de Saintes, à Aulnay, à Airvault, à Déols.

2. Voir sur ce sujet : Audiat, *Les cavaliers au portail des églises*, Angers, 1872, in-8°. Plus récemment, M. Alfred Leroux a avancé que plusieurs de ces cavaliers pouvaient représenter Henri II d'Angleterre, *Annales du Midi*, 1916, p. 438.

3. *Cartulaires inédits de la Saintonge*, t. II, p. 13.

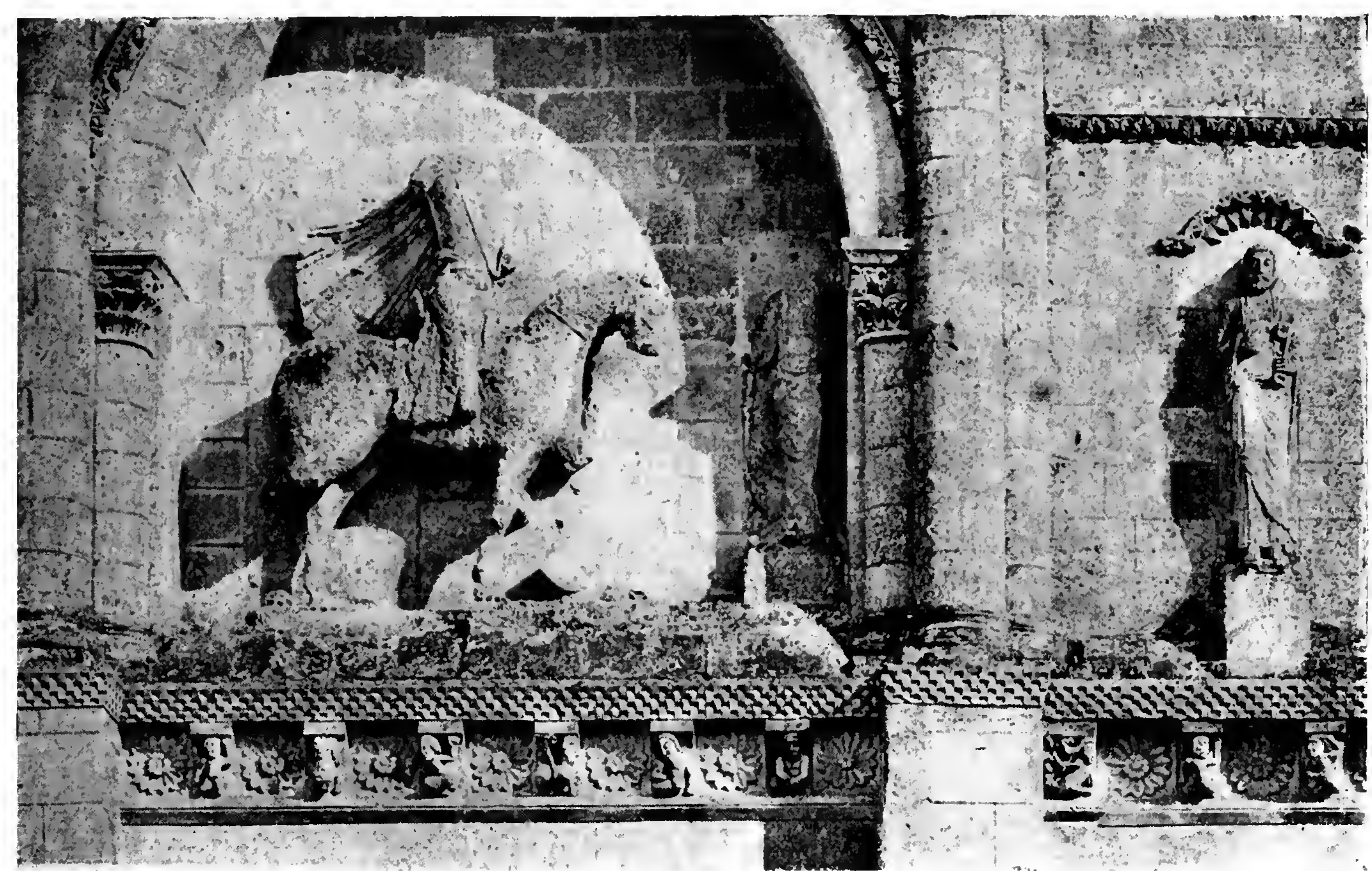
4. *Congrès archéologiques de France*, *Poitiers*, 1903, p. 28.

5. *Bulletin de la Société des antiq. de France*, 1886, p. 92.

6. Abbé Arbelot, *Mémoire sur les statues équestres....*, etc., Limoges, 1885, in-8°.

Il est donc devenu impossible de douter que l'énigmatique personnage ne soit l'empereur Constantin.

Mais ce Constantin des églises de France est-il bien réellement une imitation de celui du Latran ? Le document de Saintes semble nous le laisser entendre. Constantin y est appelé « le Constantin de Rome » ; ce qui ne veut pas dire sans doute le Constantin qui a régné à Rome, mais le Constantin que l'on voyait à Rome, que le pieux chevalier y avait peut-être vu lui-même. Cette interprétation est fortifiée par



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 168. — Statue équestre de Constantin.
Église de Châteauneuf (Charente).

un autre document. Le pavé en mosaïque de l'église de Riez (Basses-Alpes) était décoré jadis d'une figure de cavalier qu'une inscription appelait : *Constantinus leprosus*[1]. C'était bien là le Constantin de la légende romaine, le Constantin guéri de la lèpre dans le baptistère du Latran. Il est difficile ici de ne pas penser à un souvenir de pèlerinage.

Pourtant une objection se présente à l'esprit. Les cavaliers les mieux conservés de nos églises foulent sous les pieds de leur monture un petit personnage renversé[2].

1. L'inscription a été copiée par Peiresc. Voir E. Müntz, *Études iconogr. et archéol.*, 1887, in-12, p. 53.

2. Ce détail se remarque à Parthenay-le-Vieux, à Châteauneuf-sur-Charente, à Saint-Étienne-le-Vieux à Caen et sur un chapiteau de la cathédrale d'Autun. On le voyait jadis à Sainte-Croix de Bordeaux, comme le prouve un ancien dessin, et à la mosaïque de Riez.

Avant les mutilations qui ont rendu plusieurs de ces groupes méconnaissables, ce détail ne faisait probablement défaut dans aucun. Rien de pareil ne se voit à Rome : il n'y a pas d'ennemi vaincu sous les pieds du cheval de Marc-Aurèle.

Il n'y en a pas aujourd'hui, il est vrai, mais il n'en était pas de même autrefois. Il résulte de plusieurs témoignages du XIIe et du XIIIe siècle, qui concordent parfaitement, que l'on voyait, sous les pieds du « cheval de Constantin », un personnage enchaîné, une sorte de nain[1]. C'était, à n'en pas douter, une personnification des peuples barbares vaincus par Marc-Aurèle. Ce personnage, plus petit que nature, a disparu, et il faut le regretter, car la signification de la statue s'en trouve altérée. On sent moins vivement aujourd'hui la haute noblesse morale de l'empereur philosophe qui triomphe de ses ennemis avec le calme du stoïcien.

On ne saurait douter maintenant, il me semble, que les cavaliers de nos églises de l'Ouest ne reproduisent, ou n'essaient de reproduire, la statue de Rome. L'imitation, en effet, est fort libre, car il est probable qu'aucun de nos sculpteurs n'avait vu l'original : ils travaillaient d'après les descriptions un peu vagues des pèlerins. Aussi ont-ils imaginé Constantin sous l'aspect d'un souverain du XIIe siècle. Parfois ils lui mettent un faucon sur le poing, et ils n'oublient pas de le revêtir du manteau, sans lequel un grand personnage de ce temps-là n'eût osé paraître en public. Et précisément Wace nous fait à ce sujet un curieux récit[2]. Lorsque le duc de Normandie, Robert, vint à Rome, il alla voir, comme tout le monde, la fameuse statue de Constantin. Mais, quand il remarqua que l'empereur n'avait pas de manteau, il en fut si choqué qu'il en fit prendre un dans sa garde-robe pour qu'on le lui jetât sur les épaules.

En France, au XIIe siècle, les clercs n'avaient pas oublié que Constantin avait été le premier empereur chrétien. Il est donc probable que le petit personnage couché sous ses pieds fut considéré comme un symbole du paganisme vaincu. C'est ce qui peut expliquer pourquoi l'on voit aujourd'hui à Châteauneuf, et pourquoi l'on voyait autrefois à Sainte-Croix de Bordeaux, une femme debout devant le cheval de l'empereur[3]. Cette femme n'est autre que l'Église chrétienne accueillant son champion, comme la noble dame de l'épopée accueille le chevalier qui a désarmé son ennemi et vengé son honneur.

La présence du cavalier à la façade de tant d'églises de l'Ouest ne signifie pas que les fidèles de ces régions aient fait plus fréquemment que d'autres le pèlerinage de Rome. Le Constantin vainqueur du paganisme, inspiré par un pèlerin qui avait

1. Voir dans Graf, *ouv. cit.*, p. 114-115, le passage des *Mirabilia*. Gaston Paris, dans le *Journal des Savants*, oct. 1884, a reproduit le témoignage du chroniqueur Enenkel (XIIIe siècle).

2. Wace, *loc. cit.*

3. Le groupe de Sainte-Croix de Bordeaux, déjà fort mutilé au XVIIIe siècle, a été dessiné en 1754 par Venuti. Son dessin a été reproduit par A. Leroux dans l'article cité plus haut.

vu la statue du Latran, est devenu bientôt un motif d'école. Nous ne savons où ce motif a pris naissance, mais nous voyons fort bien qu'il a été adopté par les ateliers de sculpture de la Saintonge et du Poitou, et que c'est par eux qu'il s'est répandu dans ces provinces.

Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que le cavalier ne se rencontre que dans cette région de la France. Nous venons de le signaler à Riez, dans les Basses-Alpes. On le retrouve sur un chapiteau de la cathédrale d'Autun. On le voit encore encastré dans le mur extérieur de l'église de Saint-Étienne-le-Vieux, à Caen. Dans ces trois exemples le vaincu figure, ou figurait sous les pieds du cheval. Il n'est pas prouvé que ces trois représentations aient été inspirées par les cavaliers de l'Ouest. L'idée a dû venir à plus d'un pèlerin de faire représenter la fameuse statue du Latran : des artistes qui ne se connaissaient probablement pas, mais qui sentaient de même, ont traité leur sujet presque de la même manière.

II

Le pèlerin qui restait quelques semaines à Rome allait prier dans beaucoup d'églises. Il y rencontrait souvent l'image de saint Pierre, le vrai héros de la Rome chrétienne. On le voyait sans cesse représenté dans les mosaïques qui ornaient les absides et les arcs de triomphe des basiliques. Certains détails de ces images devaient frapper vivement les voyageurs attentifs.

Dans les plus anciennes mosaïques, saint Pierre apparaissait avec l'épaisse chevelure que la tradition lui attribuait[1] ; mais, à Sainte-Agathe-des-Goths, aux Saints-Côme et Damien, à l'oratoire de Saint-Venance[2], ses cheveux, coupés sur le haut de la tête, prenaient la forme d'une couronne. Dans une mosaïque un peu plus récente, dans celle du triclinium du Latran, contemporaine de Charlemagne, saint Pierre avait sur la tête, au milieu de son épaisse chevelure, un cercle tracé au rasoir. Ainsi, dans les mosaïques romaines, saint Pierre portait la tonsure des clercs. Les artistes de Rome l'avaient marqué du signe symbolique. Il n'apparaissait plus seulement comme le premier d'entre les apôtres, mais comme le premier d'entre les prêtres.

D'autres traits retenaient l'attention du pèlerin. Tandis que les autres apôtres ne portaient que des rouleaux ou des livres, saint Pierre avait presque toujours deux clefs à la main. On le voyait avec ses clefs à l'arc de triomphe de Saint-Paul-hors-

1. A Sainte-Pudentienne, par exemple.

2. La mosaïque de l'église Sainte-Agathe-des-Goths a disparu avec l'église elle-même. L'église avait été élevée en 472 par le Goth Ricimer ; sa mosaïque nous est connue grâce à Ciampini, *Vetera monimenta*, I, p. 272 ; voir aussi E. Müntz, *ouv. cit.* La mosaïque de l'église des Saints-Côme et Damien est du VI[e] siècle, celle de Saint-Venance, du VII[e].

les-murs[1], à Sainte-Agathe-des-Goths, à Saint-Venance, à Saint-Théodore, à Saint-Marc. Ces deux clefs étaient deux symboles : c'était le pouvoir de lier et de délier que le Christ avait donné à l'apôtre. Saint Pierre portant les clefs, c'était le pape ou plutôt la papauté elle-même. Les successeurs de saint Pierre rappelaient à tous que ce droit surhumain de condamner et d'absoudre, ils le tenaient de Dieu.

Plus on avançait dans le temps et plus l'image de saint Pierre se rapprochait de celle des papes. Au triclinium de Saint-Jean-de-Latran, saint Pierre, tonsuré comme un clerc, portait sur sa tunique l'insigne même du souverain Pontife : le pallium; les clefs reposaient sur ses genoux. Ce saint Pierre, devenu une sorte d'allégorie de la papauté, présentait l'étendard à Charlemagne.

Le pèlerin pouvait rencontrer des images plus audacieuses encore, car sur les monnaies papales saint Pierre, transformé en pape, porte parfois la tiare en forme de cône, qui est la tiare primitive[2].

Ainsi, dans les monuments romains, saint Pierre apparaissait toujours sous le même aspect : on reconnaissait en lui le chef de la hiérarchie ecclésiastique, le pape. Une pareille image n'avait pu naître qu'à Rome.

Les pèlerins l'emportaient avec eux, et nous la retrouvons en France dès les premières années du XIIe siècle. Les piliers du cloître de Moissac ont été décorés avant 1100 de grandes figures d'apôtres, qui marquent les débuts de la sculpture monumentale. Or, saint Pierre apparaît là tel qu'on le voyait à Rome : il tient les deux clefs à la main et porte sur le haut de la tête la tonsure. Devant cette image, le pèlerin des routes d'Italie pensait à la ville éternelle et à ses saintes églises.

A partir de ce moment, saint Pierre porte presque toujours chez nous cette marque que l'art de Rome lui avait imprimée. Quand on étudie l'art du XIIe siècle, on remarque avec surprise que, même dans les scènes de l'Évangile, saint Pierre se distingue souvent des autres apôtres par la tonsure. Dans le grand vitrail du XIIe siècle de la cathédrale de Chartres, saint Pierre, assis à la table de la cène, se reconnaît aussitôt à sa tonsure. A Chartres, comme dans certaines mosaïques de Rome, les cheveux ne sont pas rasés, mais coupés aux ciseaux de façon à dessiner des couronnes superposées (fig. 99). A Vézelay, quand les sculpteurs des chapiteaux nous racontent l'histoire ou la légende de saint Pierre, ils nous le montrent avec la tonsure : saint Pierre délivré de sa prison par l'ange ressemble, avec sa couronne de cheveux, à un moine bénédictin; et, pour que la ressemblance fût plus complète encore, l'artiste l'a représenté imberbe[3].

Il n'est pas jusqu'au saint Pierre transformé en pape qu'on ne puisse découvrir.

1. C'est l'exemple le plus ancien. Il remonte au temps de Galla Placidia, c'est-à-dire au Ve siècle.

2. Elle apparait pour la première fois sur les monnaies du pape Sergius III (904-911).

3. C'est certainement l'idée d'assimiler saint Pierre à un clerc qui l'a fait représenter quelquefois imberbe, au XIIe siècle ; par exemple, au portail méridional de Saint-Sernin de Toulouse (fig. 40).

Un chapiteau du cloître de Montmajour le représente, comme les monnaies papales, avec la tiare.

Ainsi le saint Pierre du XII[e] siècle, avec ses attributs, est, à l'origine, une création de la papauté. Les abbés, les évêques, qui dirigeaient alors la main des artistes, nous le rapportèrent de Rome.

III

Le voyageur qui se rendait à Rome par la route du Mont-Bardon ne manquait pas de s'arrêter à Lucques. Il n'y arrivait pas sans peine. Au printemps, les torrents des Apennins emportaient les ponts et inondaient de vastes étendues de l'antique chaussée romaine. La route était si dangereuse qu'il s'était créé, à Altopascio, un ordre de religieux hospitaliers sous le patronage de saint Jacques. Ils réparaient la chaussée, rebâtissaient les ponts, établissaient des bacs. Parfois, au passage des gués, ils portaient les voyageurs sur leurs épaules, comme le saint Christophe de la légende. A la nuit tombante, ils sonnaient la cloche des églises de la montagne, pour guider les pèlerins égarés. C'était donc avec joie que l'on voyait s'éloigner et bleuir les montagnes, tandis qu'on s'avançait au milieu des oliviers et des cyprès de la belle plaine de Lucques [1].

Quand on visite Lucques aujourd'hui, on s'étonne du nombre et de la beauté des églises. Presque toutes ont reçu, à la façade, leur charmante parure de colonnettes de marbre à la fin du XII[e] siècle et au commencement du XIII[e], au temps des grands pèlerinages. Lucques était, en effet, une des principales étapes de la route de Rome : on s'y reposait de ses fatigues. Chaque église de la ville et des faubourgs avait son hôpital où les pèlerins étaient accueillis.

Pourquoi les pieux voyageurs s'arrêtaient-ils de préférence à Lucques? Ce n'était pas pour honorer les vieux saints de la ville, saint Frediano ou saint Régulus, mais pour aller prier devant une image du Christ en croix, une image célèbre entre toutes, qui s'appelait le « santo Volto », le « saint Vou », et qui avait une romanesque histoire.

On racontait qu'en 782 un bateau, sans passagers ni pilote, avait abordé à la côte de Toscane, près de Luna ; on y trouva un grand christ de bois sculpté qui fut aussitôt apporté à Lucques. Ce christ miraculeux était l'œuvre de Nicodème, disciple du

1. Sur les religieux d'Altopascio voir *Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde*, 1900, p. 125 et suiv. Les religieux d'Altopascio eurent une maison à Paris et une église, l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas. Haut-Pas est la traduction d'Altopascio. Ce nom a perpétué jusqu'à nos jours le souvenir de l'antique pèlerinage de Rome par la route du Mont-Bardon. Voir Lebeuf, *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*, t. I, p. 155 de l'édit. de 1883, et Helyot, *Hist. des ordres religieux*, t. II, ch. XLI.

Sauveur, qui était sculpteur, comme saint Luc était peintre[1]. Nicodème avait vu son maître mort sur la croix, et il avait essayé d'éterniser par son art cette douloureuse image ; mais l'entreprise était au-dessus des forces humaines, et il désespéra bientôt d'y réussir. Un jour qu'il s'était endormi de fatigue auprès du christ inachevé, un ange descendit du ciel et termina l'œuvre. Belle légende, qui donne à l'art, quand il est grand, une origine céleste.

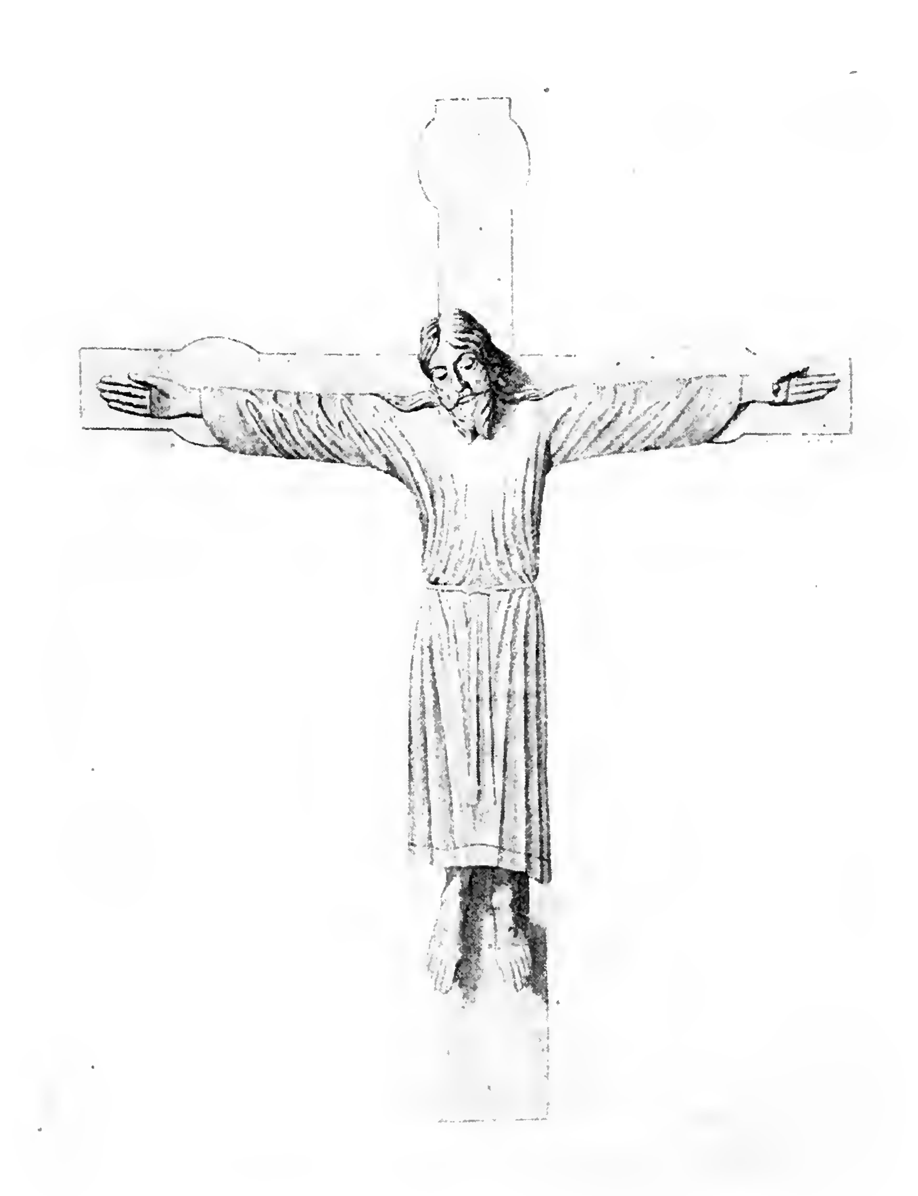


Fig. 169. — Le saint Vou de Lucques[3].

Le Christ de Lucques, qu'on appelle depuis le moyen âge le « saint Vou », le « saint Visage », se conserve encore aujourd'hui dans la cathédrale de Saint-Martin. Il est enfermé dans un petit temple de la Renaissance, œuvre gracieuse de Matteo Cividale, et ne se montre qu'aux grandes fêtes. Le fidèle qui le contemple est sans doute un peu déçu, car le Christ miraculeux disparaît sous de riches ornements; il a une collerette, des bijoux. Il n'en était pas ainsi au moyen âge : le pèlerin voyait le Christ tel que Nicodème l'avait sculpté (fig. 169)[2]; on s'était contenté de placer sur sa tête une couronne. Pourtant, à certains jours, pour défendre ses pieds contre les baisers des pèlerins, on les chaussait de souliers d'argent. Ce qui faisait l'originalité du Christ de Lucques, c'est qu'il n'était pas nu ; l'artiste l'avait représenté sur la croix avec une longue robe serrée à la taille. Une pareille œuvre est, suivant toutes les vraisemblances, d'origine orientale ; nous reconnaissons le Christ mourant tout vêtu sur la croix de l'*Évangéliaire* syriaque de Florence et de quelques anciens monuments de l'Orient.

1. Cahier, *Caractérist. des Saints*, t. I, p. 290.
2. Garucci a fait dessiner le Christ de Lucques sans ses vêtements modernes, t. VI, Pl. 432 (4).
3. Garucci, *Storia dell'arte cristiana*, Pl. 432 (Prato, Guasti).

Au XIIe siècle, ce Christ crucifié avec une robe avait déjà quelque chose d'étrange. Il frappait d'autant plus les imaginations. On lui attribuait des miracles. Il en est un que les poètes avaient célébré. On racontait qu'un jongleur, après avoir chanté toute la journée sur les places de Lucques, sans recueillir un denier, entra un soir dans l'église Saint-Martin ; il s'agenouilla devant le saint Vou, et, en guise de prière, joua son plus bel air de viole. Le Christ avait alors ses souliers d'argent : il en jeta un au jongleur. Tout joyeux, le pauvre musicien s'empressa d'aller montrer à l'évêque ce merveilleux présent, mais l'évêque, incrédule, l'obligea à le rendre. Aussitôt le miracle se renouvela, et l'église de Lucques dut racheter fort cher au jongleur le soulier du Christ. Ainsi les chanteurs des routes d'Italie se consolaient avec leur *Légende dorée*.

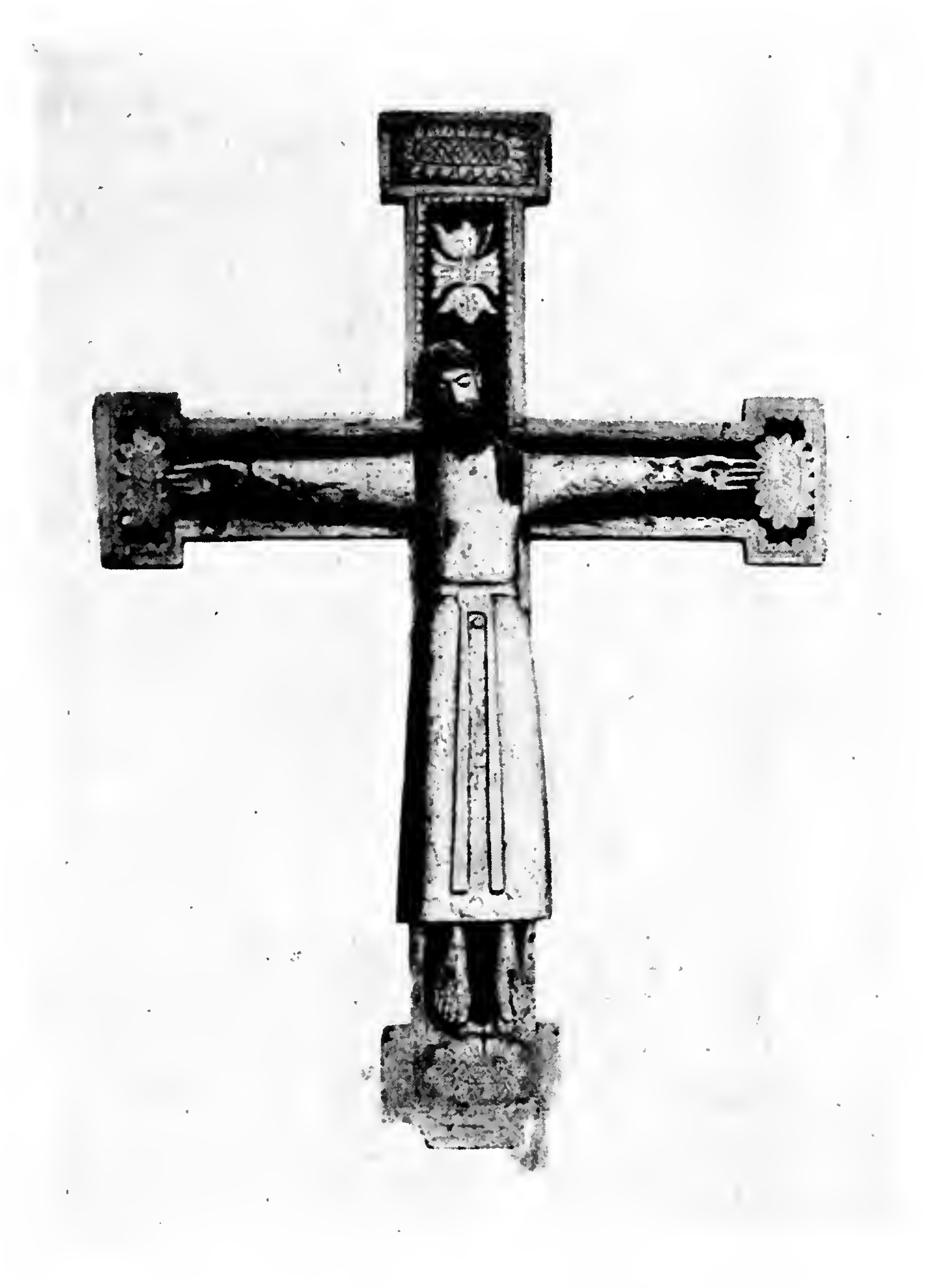


Fig. 170. — Crucifix de Belpuig [1] (Pyrénées-Orientales).

Grâce aux pèlerins, la renommée du Christ de Lucques se répandit au delà des Alpes. Dès le XIe siècle, Guillaume le Roux, duc de Normandie et roi d'Angleterre, jurait par le saint Vou. Au XIIe siècle, les poètes épiques racontaient que Charlemagne, poursuivant Ogier le Danois sur la route du Mont-Bardon, s'arrêta à Lucques pour vénérer la sainte image [2].

Les pèlerins qui rentraient en France portaient parfois, attachée à leur tunique, une figurine de plomb représentant le Christ de Lucques. On a retrouvé, en 1908, un de ces souvenirs de pèlerinage au fond du port de Wisant [3], le vieux port que

1. *Bullet. archéol. du Comité des Travaux historiques*, 1891, p. 283 (Paris, Leroux).

2. J. Bédier, *Les légendes épiques*, t. II, p. 210.

3. Pas-de-Calais. Soyez. *La croix et le crucifix*, Amiens, 1910, in-8°. L'enseigne de pèlerinage de Wisant est postérieure au XIIe siècle.

nomme la *Chanson de Roland*. C'est là que s'embarquaient les Anglais qui revenaient de Rome. Ils n'oubliaient pas le saint crucifix : un bas-relief du XIIe siècle placé à l'extérieur de l'église de Langford (dans la région d'Oxford) n'est pas autre chose qu'une copie du Christ de Lucques.

Ces copies ne durent pas être rares dans nos églises de France, mais il ne s'en est conservé qu'un petit nombre. On peut en voir une aujourd'hui dans une des chapelles de la cathédrale d'Amiens. C'est un beau christ en bois, vêtu d'une longue robe, couronné, et tout à fait semblable au saint Vou. Il est des dernières années du XIIe siècle : la finesse encore archaïque des plis, le noble caractère de la tête lui assignent cette date. Cet ex-voto du pèlerinage d'Italie ne serait probablement pas arrivé jusqu'à nous, s'il n'eût été l'objet d'une légende fort connue du peuple d'Amiens. Un jour, disait-on, ce christ s'était incliné au passage des reliques de saint Honoré. On peut voir ce miraculeux épisode représenté au portail méridional de la cathédrale d'Amiens[1].

Ces images du Christ, si peu conformes à la tradition, durent vivement choquer le clergé si raisonnable du XVIIe siècle. Il est probable que beaucoup de ces vieux souvenirs disparurent alors. C'est seulement dans des provinces reculées, dans des régions un peu sauvages, longtemps fidèles aux vieilles mœurs et aux vieilles images, que se sont conservées ces copies du saint Vou. Dans les montagnes du Roussillon, des églises peu connues, celles de Belpuig (fig. 170), d'Agoustrine, de Llagonne, sur la route de Mont-Louis, gardent fidèlement ces vieux christs de bois du XIIe siècle. Ils reproduisent tous les trois l'original de Lucques, mais c'est le christ de Belpuig qui imite le plus fidèlement son modèle, car l'artiste a copié jusqu'à la ceinture qui serre la robe et qui pend par devant en deux longues lanières[2].

Dans le reste de la France, ces images ne tardèrent pas à paraître étranges aux fidèles qui n'avaient pas vu le saint Vou. Elles faisaient travailler leur imagination. Chose extraordinaire, on les prit bientôt pour des figures de femmes, et on crut voir une sainte attachée toute vêtue à la croix. C'est ainsi que naquit et se répandit la légende de sainte Wilgeforte.

On racontait qu'une jeune princesse portugaise, fille d'un roi païen, mais chrétienne en secret, allait épouser, sur l'ordre de son père, un prince infidèle. En vain suppliait-elle le roi de renoncer à son projet : il demeurait inflexible. Désespérée, elle demanda à Dieu, dans une fervente prière, de la rendre si laide qu'elle devînt pour son fiancé un objet d'horreur. Sa prière fut exaucée, et il lui poussa soudain une longue barbe qui la métamorphosa en homme. Le roi, plein de colère, la fit mettre en croix. On voit clairement ici comment une œuvre d'art mal comprise a pu

1. Sur le christ d'Amiens, voir Soyez, *ouv. cit.*

2. *Bullet. archéol. du Comité*, 1891, p. 283. Un christ analogue se trouve au Musée de Vich, en Catalogne, *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 25.

faire naître une légende et créer une sainte nouvelle[1]. On peut d'autant moins douter de cette filiation qu'on voit, attribué à sainte Wilgeforte, le fameux miracle du saint Vou de Lucques. On racontait, en effet, que la sainte avait jeté son soulier d'argent à un joueur de viole, et des œuvres d'art (d'une époque déjà tardive, il est vrai) s'efforcèrent d'accréditer ce récit[2].

Les représentations de la sainte crucifiée, que l'on rencontre encore çà et là, ne sont pas fort anciennes : elles sont d'un temps où le christ de Lucques, délaissé par les pèlerins, était oublié. Il est possible que certaines images du saint Vou, à moitié détruites par le temps, aient été remplacées dans plus d'une église par celles de sainte Wilgeforte.

IV

Les pèlerins de la Terre Sainte ne passaient pas tous par Rome. Au lieu d'abandonner la Via Æmilia à Forli pour gravir l'Apennin, beaucoup continuaient leur route tout droit, vers Rimini, Pesaro, Ancône ; puis, de là, jusqu'à Brindes, ils suivaient l'antique voie romaine qui longeait la mer. Mais ils manquaient rarement de se détourner un peu de leur chemin pour visiter le fameux sanctuaire de saint Michel sur le mont Gargano. A Sipontum, que remplaça plus tard Manfredonia, ils prenaient un rude sentier et s'élevaient jusqu'au sommet de la montagne, à travers la grande forêt mugissante chantée par Horace. Là, s'ouvrait devant eux la mystérieuse grotte de l'archange, et sur le seuil ils pouvaient lire cette inscription : *Terribilis est iste locus*. Un escalier, descendant dans les ténèbres, les conduisait jusqu'au fond de la grotte sacrée, jusqu'au saint des saints, où, sur la pierre, apparaissait, à la lueur des cierges, la trace des pieds de l'archange.

On disait, en effet, qu'en 492[3] saint Michel s'était manifesté sur ce haut sommet. Il avait d'abord épouvanté par un prodige des bergers qui cherchaient un taureau égaré ; puis, il avait révélé à l'évêque de Sipontum qu'il voulait être honoré en ce lieu. On trouva, en effet, dans la grotte un autel consacré par l'archange lui-même.

On ne pouvait rien imaginer de plus poétique que cette sombre grotte sur ce sommet sauvage, au milieu des forêts qui descendaient vers la mer. Aux pèlerins, comme aux moines du moyen âge, il fallait des paysages grandioses : l'esprit de Dieu leur semblait planer sur les cimes, emplir les vastes horizons.

1. Le nom de sainte Wilgeforte vient probablement de *Virgo fortis*. On l'appelait aussi sainte Liberata, la sainte délivrée par Dieu. Voir Cahier, *Caractérist. des Saints*, t. II, p. 569, et t. I, p. 121.

2. Ce sont surtout des gravures ; Cahier, *ouv. cit.*, en a reproduit une.

3. C'est la date donnée par la *Légende dorée*. Les plus anciens récits du miracle ne semblent pas remonter plus haut que le commencement du VI[e] siècle. *Act. Sanct.*, sept., t. VIII, p. 57.

Dès le VIIe siècle, la grotte du mont Gargano devint un des lieux de pèlerinage les plus célèbres de l'Italie. Les rois lombards, qui possédaient le fameux sanctuaire dans leur duché de Bénévent, eurent un culte particulier pour saint Michel : ils mirent son image sur leurs monnaies[1], sur leurs étendards[2], et ils lui élevèrent des églises à Pavie et à Lucques. Ils honoraient en saint Michel l'ange des combats, le soldat de Dieu.

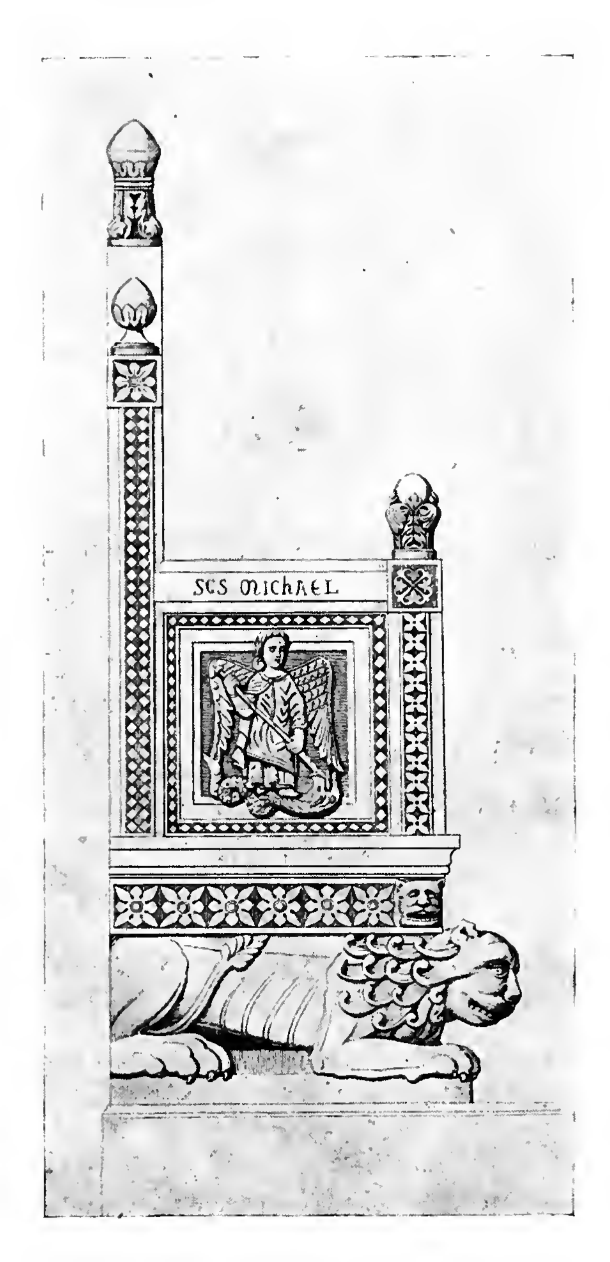


Fig. 171. — Trône de marbre avec l'image de saint Michel [6]. Eglise du Mont-Gargano.

Les empereurs du Saint Empire héritèrent de ce culte. Quand ils descendaient en Italie, il leur arrivait d'aller jusqu'au mont Gargano. Othon III y vint pour expier la mort de Crescentius[3]. Henri II y eut une vision. Il lui sembla que les parois de la grotte s'évanouissaient et qu'il voyait apparaître saint Michel à la tête de l'armée des anges[4]; un des anges s'approcha de lui et lui toucha la hanche, comme il avait fait jadis à Jacob. Tout disparut alors, mais l'empereur vit bien qu'il n'avait pas rêvé, car toute sa vie il porta la marque du doigt de l'ange.

La France, elle aussi, envoya au mont Gargano des voyageurs fameux : saint Odon, abbé de Cluny, saint Gérard, abbé de la Grande-Sauve, et l'illustre Suger.

Y avait-il dans la sainte caverne une de ces images qui se gravent dans le souvenir du voyageur ? On ne saurait en douter, car le témoignage du moine Bernard, pèlerin français du IXe siècle, est formel : « A l'intérieur, dit-il, on voit, du côté de l'orient, l'image de l'ange[5]. » C'était, sans doute, une grande icone peinte. La vieille image de saint Michel a disparu, mais la grotte en conserve d'autres. Sur un trône de marbre, l'archange est sculpté : il est représenté de face; ses deux ailes tombent parallèlement, et des deux mains il enfonce sa lance dans la gueule du

1. Engel et Serrure, *Numismat. du moyen âge*, t. I, p. 33.
2. Paul Diacre, V, 41.
3. *Monum. Germaniæ, script.*, t. IV, p. 617 et 848.
4. *Monum. Germaniæ, script.*, t. IV, p. 818.
5. *Patrol.*, t. CXXI, col. 569. Le pèlerinage du moine Bernard se place en 870.
6. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresde, 1860, Pl. XLI.

dragon qui se tord sous ses pieds [1] (fig. 171). L'œuvre paraît être du commencement du XII[e] siècle. C'est à la fin du même siècle que semble appartenir une statuette de saint Michel conservée également dans le sanctuaire [2] : elle représente l'archange dans la même attitude, avec le même monstre sous les pieds. Tel était, suivant toutes les vraisemblances, le saint Michel qui s'offrait depuis des siècles à la vénération des pèlerins sur la paroi orientale de la grotte. Les deux images de saint Michel qui subsistent dans le sanctuaire reproduisent, sans aucun doute, un type consacré. Le saint Michel debout sur le dragon, que l'art byzantin ne connaît pas, est le saint Michel du mont Gargano. C'est là qu'il a dû naître dès les temps carolingiens, et c'est de là qu'il s'est répandu en Europe. Ce groupe hiératique n'est pas sans beauté; il reste pour nous plein de sens; l'ange debout sur la bête semble être une image de l'âme victorieuse de l'instinct.



Fig. 172. — Saint Michel sur le dragon. Sceau de Robert de Torigni.

Comme il est naturel, le saint Michel du Gargano se rencontre assez souvent en Italie. Dans les régions de l'Italie méridionale, que domine la Sainte Montagne, on le voit sculpté à la façade de la cathédrale de Ruvo et sur un chapiteau de la cathédrale de Molfetta. Plus au nord, dans les Abruzzes, on le reconnaît au-dessus d'un des portails de l'abbaye de Saint-Clément in Casauria. En remontant vers les Alpes par la voie Émilienne, le pèlerin le rencontrait à Borgo San Donnino, au baptistère de Parme, à la façade de Saint-Michel de Pavie, tel qu'il l'avait vu au mont Gargano, la lance à la main, le dragon sous les pieds. Il se montre toujours pareil à Pistoie, à Groppoli, à Todi.

On ne saurait s'étonner qu'on ait si souvent imité le saint Michel du mont Gargano, quand on se souvient qu'en Italie on imita jusqu'à la grotte de l'archange. A Rome, dès le VII[e] siècle, le pape Boniface [3] éleva au sommet du môle d'Hadrien, à l'endroit où jadis saint Grégoire avait vu l'archange remettre l'épée au fourreau, une église dédiée à saint Michel. Or cette église aérienne, que le peuple nommait « Saint-Michel-entre-les-nuages », était bâtie en forme de crypte, *cryptatim ;* elle

1. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridion.*, p. 449.

2. Schulz, *ouv. cit.*, t. I, p. 240.

3. Ado, dans son *Martyrologe* (29 sept.), ne le désigne pas autrement, *Patrol.*, t. CXXIII, col. 369. Ce doit être le pape Boniface III (607), ou le pape Boniface IV (608). Ado dit que l'église fut élevée au sommet du cirque, mais, comme l'a montré Baronius, il a confondu le cirque avec le tombeau circulaire d'Adrien.

était donc destinée à rappeler aux pèlerins la caverne sainte qu'ils avaient vue au sommet de la montagne apulienne.

En Campanie, sur le mont Gaurus, qui domine Sorrente, de bonne heure, une église fut construite en l'honneur de saint Michel. Le mont Gaurus s'élève au-dessus de la mer Tyrrhénienne, comme le mont Gargano s'élève au-dessus de la mer Adriatique ; les deux montagnes se répondent, et les deux sanctuaires se ressemblaient. L'église du Gaurus, au témoignage du moine Bernard, qui la visita au IXe siècle, offrait cette curieuse particularité d'être conçue comme une crypte.



Fig. 173. — Saint Michel sur le dragon. Manuscrit de la Bibliothèque d'Avranches.

Mais c'est de l'autre côté des Alpes, c'est en France, que l'on rencontre la plus étonnante imitation du sanctuaire du mont Gargano : cette copie, qui devint aussi fameuse que l'original, c'est notre Mont-Saint-Michel normand. Ici tout est pareil. Saint Michel annonce en songe à saint Aubert, évêque d'Avranches, comme il l'avait fait jadis à l'évêque de Sipontum, qu'il veut avoir un sanctuaire sur la montagne ; un taureau, dans les deux récits, fait connaître l'endroit où l'archange veut être honoré ; enfin, les deux sanctuaires ont la même forme. Comme il n'y avait pas de grotte naturelle au sommet du Mont-Saint-Michel, saint Aubert creusa une crypte « qui reproduisait, dit le texte, la forme de celle du mont Gargano »[1]. La filiation est évidente. La dédicace de la crypte du Mont-Saint-Michel eut lieu, suivant la tradition, le 7 octobre 709.

Il serait fort intéressant de savoir si, dans les églises qui se succédèrent au sommet du rocher normand, il y eut, de bonne heure, une image de saint Michel. Les textes sont muets ; mais comment eût-il pu en être autrement ? A défaut de reliques, il fallait aux pèlerins une image : ils voulaient voir l'archange qu'ils venaient prier de si loin. Il y a de bonnes raisons de croire qu'il y eut au Mont-Saint-Michel normand une icone pareille à celle du mont Gargano. Au XIIe siècle, un sceau de l'abbé Robert de Torigni nous montre saint Michel debout sur le dragon (fig. 172). La cire est aujourd'hui à moitié brisée, mais on devine que l'archange levait le bras pour enfoncer sa lance dans la gueule du monstre placé sous ses pieds[2]. Cette figure était comme le blason de l'abbaye, et jusqu'au XIVe siècle nous la rencontrons sur le sceau des abbés[3]. Elle reproduisait sans doute une image célèbre, connue de tous les pèlerins.

1. Ms. 211 de la Bibliothèque d'Avranches. On trouvera dans P. Gout, *Le Mont-Saint-Michel,* t. I, p. 90 et suiv., la traduction du manuscrit d'Avranches, qui raconte les origines du sanctuaire normand.

2. Robert de Torigni a été abbé de 1154 à 1186. Le sceau a été reproduit par P. Gout, *Le Mont-Saint-Michel* t. I, p. 143.

3. On la voit encore en 1328 ; P. Gout, *ouv. cit.*, p. 179.

Ainsi, nous retrouvons en Normandie non seulement la fameuse grotte apulienne, mais encore le saint Michel italien.

Le Mont-Saint-Michel-au-péril-de-la-mer eut bientôt une immense célébrité. Ce roc battu des vagues, cette église ébranlée par les tempêtes, cette mer, ce ciel menaçants s'emparaient encore plus fortement des imaginations que la lumineuse montagne italienne.

Notre Mont-Saint-Michel fut imité à son tour, car c'est bien sans doute le Mont-Saint-Michel que voulait copier le doyen de la cathédrale du Puy, quand il éleva, en 962, au sommet d'un roc de basalte, aussi abrupt que la montagne normande, une chapelle en l'honneur de l'archange. Les fresques qui décoraient cette petite église aérienne, une des poétiques fantaisies de l'art, sont aujourd'hui effacées. On n'y voit plus le maître du lieu, saint Michel, mais on le retrouve à la cathédrale du Puy. Une grande fresque nous le montre solennel, immobile, la lance enfoncée dans le corps du dragon vaincu, qu'il foule aux pieds sans daigner lui jeter un regard[1]. Les antiques icones vénérées par les pèlerins au mont Gargano et au Mont-Saint-Michel devaient ressembler à la fresque du Puy.



Phot. E. Lefevre-Pontalis

Fig. 174. — Saint Michel sur le dragon. Tympan de l'église Saint-Michel-d'Entraigues[2]. (Charente.)

Il y eut sans doute en France beaucoup de peintures du même genre. On en retrouvera peut-être quelques-unes sous le badigeon dans les tribunes, ou même dans les clochers de nos églises romanes, car, dès les temps carolingiens, ce fut une tradition d'honorer l'archange dans les parties hautes de l'église. Les monastères clunisiens y restèrent particulièrement fidèles : à Cluny, à Payerne, à Romainmotier, à Tournus, saint Michel avait une chapelle au sommet des tours[3]. On voulait commémorer de la sorte, nous dit un liturgiste du moyen âge, l'apparition de l'archange sur le mont Gargano[4].

A défaut de peintures, il subsiste, çà et là, en France, quelques bas-reliefs qui reproduisent, avec plus ou moins d'exactitude, le saint Michel hiératique des pèlerins. A Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher), on voit, parmi les sculptures incrustées à l'ex-

1. L. Giron, *Les peintures murales de la Haute-Loire*, Paris, 1911, Pl. I.

2. *Congrès archéologique d'Angoulême*, 1912, t. I, p. 206 (Paris, Picard).

3. Sur le culte aérien de saint Michel, voir *Bullet. monum.*, t. XXVIII, p. 693 et suiv., et *Bullet. archéol. du Comité*, 1897, p. 133.

4. Jean Beleth, *Rationale divin. officior.*, *Patrol.*, t. CCII, col. 154 : *Hic quoniam in monte Gargano visus est, ac ipse locum sibi in alto elegerit, ideo ei edito loco basilica constituitur.*

térieur de l'abside, un saint Michel debout sur le dragon : immobile, il enfonce sa lance de la main gauche, dans la gueule du monstre, au lieu de l'enfoncer de la main droite. A la façade de Vermenton (Yonne), un saint Michel à moitié détruit paraît avoir été conforme de tout point au type reçu. A Saint-Gilles, un beau bas-relief montre le groupe de l'archange et du monstre sous l'aspect consacré, mais déjà la vie s'insinue dans la vieille image de dévotion, et l'ange triomphe en combattant.

Il est curieux de voir nos artistes secouer peu à peu le joug de la tradition. De bonne heure, ils avaient attaché un bouclier au bras gauche de l'archange. Cette particularité, étrangère à l'art italien, se remarque assez fréquemment chez nous au XIIe siècle. Un manuscrit, enluminé au Mont-Saint-Michel à la fin du XIIe siècle, nous montre un saint Michel tout à fait conforme au type consacré, mais portant au bras le bouclier (fig. 173)[1]. Ainsi, les nouveautés s'introduisaient jusque dans le sanctuaire de l'archange. Nos sculpteurs surtout, bouillonnant de sève, impatients de créer, ne pouvaient se résoudre à reproduire indéfiniment l'antique image. A l'immobilité grandiose d'autrefois ils préférèrent le mouvement, et, sous leur ciseau, saint Michel devint un chevalier qui livre bataille. Le saint Michel le plus vivant que le XIIe siècle ait créé est au portail de Saint-Michel-d'Entraigues dans la Charente (fig. 174). Jamais artiste ne remplit un tympan d'une plus fière arabesque. Le vent du ciel souffle dans les grandes ailes de l'archange et soulève les plis de sa tunique ; le long corps du dragon se crispe et se noue. Comme jadis, saint Michel est debout sur le monstre et lui enfonce sa lance dans la gueule, mais une vie nouvelle anime le groupe antique de l'ange et de la bête. Il y aurait bien des variantes à citer[2]. Voilà ce que, dès le XIIe siècle, nos artistes français surent tirer de la vieille icone, devant laquelle priaient les pèlerins.

V

L'Italie, on le voit, a donné à la France le type de saint Pierre, le type de saint Michel, l'image du saint Vou, enfin le cavalier de nos églises de l'Ouest; mais l'Italie a reçu bien davantage, car c'est par la route des pèlerins, la « Via Francigena », comme on l'appelait au moyen âge, que, dès le XIIe siècle, la poésie française et l'art français ont pénétré de l'autre côté des Alpes. Sur ces grandes routes passaient des milliers de pèlerins venus de France, des riches, des puissants et ceux qui n'avaient que leur âme à sauver; mais, dans ces grands cortèges, quels qu'ils fussent, il y

1. Bibliothèque d'Avranches, ms. n° 76, *Traité de saint Augustin sur les Psaumes*, P. Gout, *ouv. cit.*, t. I, p. 147.

2. On ne saurait oublier le beau bas-relief du XIIe siècle du Musée du Louvre.

avait toujours des jongleurs. Ils s'arrêtaient aux étapes du voyage, et, sur la place, près de l'église, entourés des Français et aussi des Italiens, ils récitaient nos chansons de gestes. Au XIIIe siècle, le jurisconsulte Odofredo parle des jongleurs qui chantaient Roland et Olivier sur les places publiques de Bologne. Bologne est sur la voie Émilienne, c'est-à-dire sur le grand chemin des pèlerins. Grâce aux jongleurs français, l'Italie connut, bien peu d'années après la France, Charlemagne et ses barons, Artus et les chevaliers de la Table Ronde. Dès 1131, une inscription de Nepi, petite ville située à deux pas de la route des pèlerins, menace du sort de Ganelon celui qui trahirait son serment[1].

Mais les jongleurs ne se contentaient pas d'apporter de France des chansons, ils en inventaient de nouvelles. Ces épopées, faites pour les pèlerins qui se rendaient au tombeau des Apôtres, se passaient sur les grandes routes de Rome[2], de sorte que les voyageurs avaient la joie de rencontrer sans cesse sur leur chemin le souvenir des héros. En passant à Mortara, ils se souvenaient qu'Amis et Amile, ces deux saints de l'amitié chantés par les poètes, y étaient ensevelis l'un près de l'autre. Ils traversaient avec respect la forêt d'Imola, car les jongleurs venaient de leur apprendre que Berthe et Milon, chassés par Charlemagne, y avaient vécu, et que Roland y était né. A Sutri, ils retrouvaient Roland : au dire des poètes, il y avait passé ses premières années, et c'est là que Charlemagne avait vu pour la première fois le fier enfant, « semblable à un lion ».

La route du Mont-Bardon était la route d'Ogier le Danois. Les pèlerins se rappelaient que le rebelle, fuyant devant Charlemagne, s'était arrêté à Luna et au château de Montchevrel, qu'il avait franchi, comme eux, le pont du Serchio, traversé l'Arno blanc et l'Arno noir.

Ainsi, les grands hommes de l'antiquité, qui avaient foulé les dalles des chaussées romaines, étaient maintenant oubliés. Mais ces routes vénérables ne restaient pas vides de souvenirs ; les poètes français leur rendaient leur majesté, les embellissaient d'une nouvelle histoire. Ils les animaient d'un monde de héros, jeunes comme les héros d'Homère.

Tous ces récits pénétrèrent profondément dans l'imagination italienne. Dès le XIIe siècle, la connaissance du français était fort répandue en Italie ; elle le fut encore davantage au XIIIe siècle. Saint François d'Assise, s'il faut en croire Thomas de Celano, chantait les louanges du Seigneur en langue française. Plusieurs de nos grandes épopées, copiées par des mains italiennes, se conservent encore aujourd'hui dans les bibliothèques de l'Italie[3].

1. Pio Rajna, *Un' inscrizione nepesina* dans l'*Archivio storico italiano*, 1887.

2. Il faut lire, à ce sujet, le tome II des *Légendes épiques* de J. Bédier. Il y met en pleine lumière le rôle de la route sur la formation des légendes.

3. Voir P. Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, dans les *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, Rome, avril 1903, t. IV, p. 61.

Mais l'Italie ne se contenta pas d'écouter, de lire et bientôt d'imiter les récits de nos chanteurs : elle voulut encore les éterniser par l'art, et, chose remarquable, les œuvres qu'elle leur consacra se trouvent toutes sur les routes des pèlerins et des jongleurs.

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, la cathédrale de Brindisi fut décorée d'un pavement en mosaïque où se voyaient des scènes de l'Ancien Testament. Mais, détail plus intéressant, dans un des compartiments de la mosaïque, Roland, Olivier et l'archevêque Turpin étaient représentés. Leur nom était écrit auprès d'eux en français (fig. 175). Cette œuvre si curieuse a été anéantie par le tremblement de terre de 1858, et, seuls, quelques mauvais dessins en conservent aujourd'hui le souvenir[1].



Phot. Catala frères.

Fig. 175. — L'Archevêque Turpin et Roland. Fragment de la mosaïque détruite de la cathédrale de Brindisi. (Dessin de Millin.)

Si médiocres que soient ces reproductions, elles nous permettent de reconnaître sans peine plusieurs épisodes de notre *Chanson de Roland.*

Voici d'abord l'archevêque Turpin, à cheval : le bras levé, il semble s'adresser à Roland qui sonne du cor. C'est à n'en pas douter l'illustration de ce passage de la *Chanson :* « L'archevêque pique son cheval de ses éperons d'or pur... « Sire Roland, dit-il, voyez, nos Français sont condamnés à mort. Votre cor ne nous sauverait pas : Charles est bien loin et tarderait trop à venir. Mais, néanmoins, il vaudrait mieux en sonner... Le roi viendra et saura nous venger. Les Français de Charlemagne descendront de leurs chevaux. Ils nous trouveront morts et coupés en pièces : ils recueilleront nos chefs et nos corps ; ils emporteront nos bières à dos de cheval ; ils nous enterreront dans les cloîtres des moutiers. Les loups, les porcs et les chiens ne nous mangeront pas. — Vous dites bien », répond Roland. Roland a mis l'olifant à ses lèvres ; il l'embouche bien et sonne d'une puissante haleine. Les puys sont hauts, et le son va loin ; on en entend l'écho à trente lieues[2]. »

La mosaïque montrait alors la dernière mêlée, mais le dessin ne nous en donne plus qu'un fragment. Les Sarrasins portent le bouclier rond ; ils ont des armes qui ne sont pas celles des chevaliers : l'arc et la hache. C'est dans ce suprême combat qu'Olivier fut blessé à mort.

1. Schulz, *ouv. cit.*, *Atlas*, Pl. XLV, fig. 2, et Bertaux, *ouv. cit.*, p. 493. Des dessins de la mosaïque de Brindisi et de la mosaïque d'Otrante, relevés par Millin, sont au Cabinet des Estampes, Gb, 63.

2. *Chanson de Roland*, édit. Léon Gautier, v. 1738 et suiv.

Les Sarrasins se sont enfuis, et Roland parcourt seul le champ de bataille. Il découvre les corps de ses compagnons, « Ivon et Ivoir, Gerier et Gerin, le Gascon Engelier, Berenger, Othon, Samson, Anséis et le vieux Gérard de Roussillon. L'un après l'autre il emporte les dix barons [1]. » Et la naïve mosaïque nous montre, en effet, des guerriers morts, soigneusement alignés les uns auprès des autres, et Roland portant un cadavre sur ses épaules. On ne voit pas, il est vrai, l'archevêque Turpin les bénir, mais on voit un ange sortir du ciel, les mains tendues, prêt à recueillir les âmes des barons. L'artiste a traduit de la sorte les paroles mêmes de l'archevêque : « Que Dieu le glorieux ait toutes vos âmes, qu'en Paradis il les mette en ses saintes fleurs [2]. »

Et voici enfin le dernier épisode [3] : Roland appuyé sur son épée, presque défaillant, contemple le cadavre d'Olivier. La tête du héros repose sur son bouclier ; son âme vient de s'échapper de sa bouche sous la figure d'un petit enfant, et un ange lui tend les bras. Nous reconnaissons encore un passage de la *Chanson* très exactement traduit : « Roland s'en retourne fouiller la plaine ; près d'un églantier, sous un pin, il trouve le corps de son compagnon Olivier. Sur un écu, près des autres pairs, il couche son ami... Quand le comte Roland voit morts tous ses pairs et Olivier, celui qu'il aimait tant, il en a l'âme attendrie, il se prend à pleurer ; tout son visage est décoloré, sa douleur est si forte qu'il ne peut se soutenir [4]. »

Ainsi, notre *Chanson de Roland* se chantait à Brindes, non loin de la borne milliaire qui marquait l'extrémité de la voie Appienne, près du port où les pèlerins français s'embarquaient pour la Terre Sainte. Mais cette chanson était-elle exactement celle que nous avons aujourd'hui ? Un épisode, dont nous n'avons pas encore parlé, nous surprend. Après la mêlée, on voit, ou plutôt on devine deux cavaliers à moitié effacés qui se retirent de la bataille. Le second, comme son nom l'indique, est Olivier ; le premier ne peut être que Roland. Roland conduit par la bride le cheval d'Olivier mourant. La *Chanson de Roland*, telle qu'elle nous est parvenue, ne contient rien de pareil. Mais cet épisode se rencontre dans plusieurs adaptations étrangères de notre *Chanson*, dans le *Rolandslied* de l'Allemand Conrad, et dans deux imitations italiennes [5]. Pourtant, la mosaïque de Brindisi ne s'inspirait pas d'un poème étranger, puisque les noms des héros sont écrits en français. Il en faut conclure que les jongleurs des routes d'Italie chantaient une *Chanson de Roland* légèrement différente de la nôtre. Quelques additions avaient pu s'y glisser avec le temps, car la partie de la mosaïque de Brindisi qui était consacrée à Roland ne pou-

1. V. 2184 et suiv.

2. V. 2196 et suiv.

3. Dans le dessin les épisodes se suivent assez mal. Il faut déchiffrer les scènes de droite à gauche pour avoir à peu près l'ordre des événements.

4. V. 2200 et suiv.

5. Pio Rajna, *Romania*, t. XXVI, p. 56 et suiv.

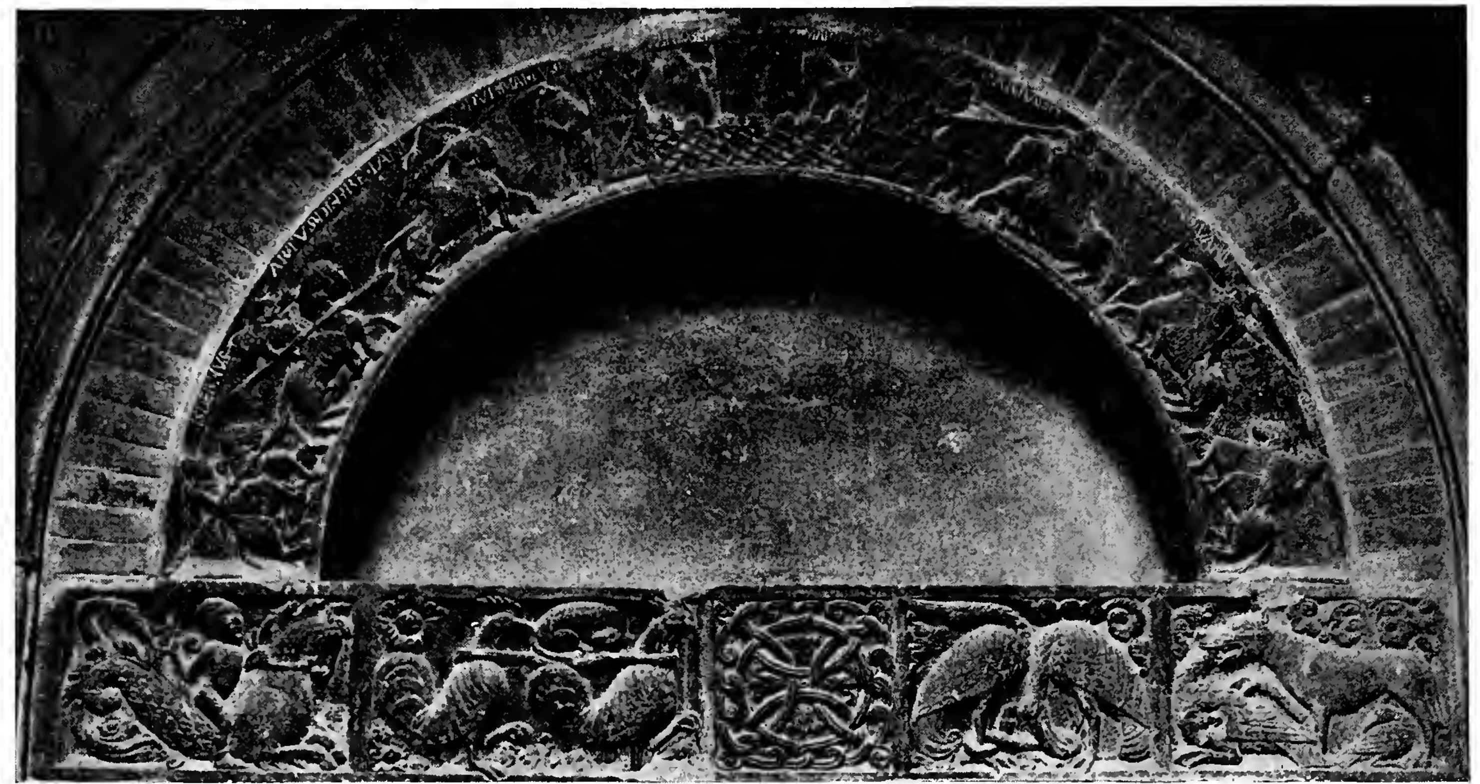
vait être antérieure au premier quart du xiiie siècle. La date de 1178 qu'on lisait jadis, nous dit-on, sur le pavement, était sans doute vraie pour une partie de la mosaïque, mais elle ne l'était pas pour toute la mosaïque. Les longues housses des chevaux, les écus étroits décorés d'armoiries que portent Turpin et Roland indiquent une date voisine de 1215 ou 1220. Il devient donc inutile de rappeler que l'évêque Guillaume, qui est censé avoir fait faire toute la mosaïque en 1178, était d'origine française : l'épisode de la *Chanson de Roland* n'est pas de son temps. Le choix d'un pareil sujet prouve que les jongleurs français accompagnaient jusqu'au bout de l'Italie les pèlerins de la Terre Sainte.

Transportons-nous maintenant à l'autre bout du chemin des pèlerins, à Verceil. Verceil, où la route du Saint-Bernard rencontrait celle du Mont-Cenis, devait être le rendez-vous des jongleurs, car ils étaient sûrs d'y voir affluer les voyageurs venus de France. Le souvenir de leurs chansons semble encore inscrit, aujourd'hui, au pavé à moitié détruit de l'église Sainte-Marie-Majeure. On y voit un guerrier qui sonne du cor, pendant que des barons semblent délibérer sous un arbre. Plus loin, un chevalier, abrité derrière le grand écu du xiie siècle, attaque un nègre aux dents blanches, qui heurte son bouclier rond contre l'écu triangulaire. Sur la lame des deux épées un nom illisible est écrit; ce sont sans doute des épées fameuses. Que cette mosaïque mutilée illustre une chanson de gestes, on n'en saurait douter. Mais est-ce encore la *Chanson de Roland ?* Derrière chacun des deux combattants un nom incomplet est écrit : on lit près du chevalier FOLA[1], près du nègre FEL. Suivant M. Kingsley Porter, le plus récent commentateur de la mosaïque, la lettre F de FOLA est due à une mauvaise restauration. Il est probable qu'à l'origine la lettre F était un R et que le mot incompréhensible aujourd'hui était ROLA(ND)[2]. L'hypothèse paraîtra peut-être un peu hardie. Mais on peut d'autant moins douter que la mosaïque de Verceil n'ait été inspirée par une de nos chansons, qu'on voyait autrefois sur le même pavement un autre de nos héros : Renart porté en terre par les poules.

S'il n'est pas prouvé que Roland ait été dessiné sur le pavé de Verceil, il est certain, en revanche, qu'il a été sculpté au portail de la cathédrale de Vérone. Sur l'épée du héros, en effet, on lit *Durindarda*, c'est-à-dire Durandal. Adossé à l'un des montants, Roland est recouvert de son grand écu et tient son épée nue à la main. En pendant, un autre guerrier a été sculpté : lui aussi, il disparaît presque sous son bouclier, mais, au lieu d'une épée, il tient une masse d'armes. Ce compagnon de Roland ne peut être qu'Olivier. Les deux statues, encore très archaïques, doivent être du milieu du xiie siècle. On a avancé que l'inscription de l'épée de Roland avait pu être ajoutée après coup, mais une étude récente des caractères, que j'ai faite sur

1. La lettre A est entrelacée avec la lettre L.
2. Arthur Kingsley Porter, *Lombard architecture*, 1917, t. III, p. 464.

place, me permet d'affirmer qu'ils ne diffèrent en rien de ceux qui décorent les banderoles des autres personnages du portail. Vérone, il est vrai, n'est pas sur la route de Rome ; mais Vérone est sur la route de Venise. Or, souvent, les pèlerins de Jérusalem, au lieu de s'embarquer à Brindisi, préféraient venir s'embarquer à Venise. Venise, d'ailleurs, qui possédait le corps de l'évangéliste saint Marc, était, après Rome et le Gargano, le lieu de pèlerinage le plus célèbre de l'Italie. Il n'est donc pas surprenant de rencontrer nos héros épiques sur le chemin de Venise.



Phot. Éditions Albert Morancé.

Fig. 176. — Artus et les chevaliers du cycle breton.
Portail de la cathédrale de Modène [1].

Ainsi, l'Église accueillit notre épopée et laissa représenter les compagnons de Charlemagne au portail des cathédrales. Elle n'aimait pourtant pas les jongleurs, et elle eut souvent pour eux des paroles sévères. Toutefois, elle ne les condamnait pas tous sans distinction ; elle gardait son estime à ceux d'entre eux qui chantaient les héros [2]. C'est une des grandeurs de l'Église du moyen âge d'avoir senti tout ce qu'il y avait de beauté morale dans notre épopée. Foi, courage, loyauté, dévouement, voilà les vertus dont elle voyait resplendir les preux : c'étaient les mêmes que celles des saints. Elle comprit que les poètes travaillaient à la même œuvre qu'elle, et enseignaient, comme elle, le sacrifice.

Mais, si Roland et Olivier pouvaient entrer dans la société des confesseurs et des

1. C. Martin, *L'art roman en Italie*, t. I, Pl. 47 (Paris, Éditions Albert Morancé).
2. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, 1910.

martyrs, il semblera plus étonnant d'y voir le roi Artus et les romanesques chevaliers de la Table Ronde ; pourtant, on les rencontre, eux aussi, dans les églises italiennes.

Le pavé de la cathédrale d'Otrante, exécuté, nous dit une inscription, entre 1163 et 1166, nous montre, à côté des scènes de la Genèse et du Jugement dernier, le roi Artus monté sur un animal fabuleux. On lit son nom près de lui : *Rex Arturus*[1]. On se souvient qu'Otrante était, avec Brindisi, le port où les pèlerins s'embarquaient pour la Terre Sainte.

Mais c'est à Modène, une des étapes de la Via Francigena, qu'Artus et ses compagnons ont été le plus magnifiquement célébrés. Chose inouïe, un portail de la cathédrale leur a été consacré (fig. 176). On les voit chevaucher autour de l'archivolte, et il y a là, désignés par leurs noms, Artus de Bretagne, Idier, Gauvain, Keu, le fameux sénéchal, d'autres encore. Pour que les artistes aient osé sculpter ces héros profanes à la porte de l'église, il a fallu que les chansons des jongleurs fussent entrées bien avant dans la mémoire des Italiens, et que leur charme eût été bien puissant. Les clercs eux-mêmes ne surent pas y résister. Nous le comprenons sans peine encore aujourd'hui. Tout était nouveau dans ces poèmes : on entrait dans un monde enchanté où le poète régnait en maître, avec la baguette du magicien. Il changeait tout d'un coup les plus beaux chevaliers en nains hideux, puis leur rendait leur première forme ; il faisait parler le vieux cerf de la forêt ; il bâtissait un palais pour les fées sous les eaux du lac. Ses fictions ressemblaient à ces paysages de lumière que font les nuages d'été dans le ciel. L'imagination affranchie voguait dans l'éther. Mais, dans ce monde de merveilles, le plus bel enchantement était la beauté de la femme. Pour la première fois, une tendresse voluptueuse s'insinuait dans les vers. Toujours, une douce image semblait marcher aux côtés du chevalier dans la forêt. L'amour apparaissait comme la fin suprême de la vie. Merlin, le plus savant des hommes, renonçait à sa science et s'enfermait avec Viviane dans le cercle magique.

Il faut que l'Église du moyen âge ait été singulièrement hospitalière à toutes les formes élevées de la pensée, pour avoir accueilli à la porte du sanctuaire les Romans de la Table Ronde. Elle sentit, sans doute, tout ce qu'il y avait de délicatesse morale, de fines nuances dans ce type nouveau du chevalier. Elle comprit tout ce qu'une société, hier encore si rude, devait déjà de courtoisie, de politesse, de douceur à ces rêves gracieux ; car nous devons peut-être autant à ces romanesques récits qu'à nos graves épopées : de siècle en siècle, ils ont façonné le génie de l'Occident. Ce pauvre fou de Don Quichotte, qui garde tant de noblesse dans sa folie, nous prouve que les romans de chevalerie ne cessèrent jamais d'être l'école des beaux sentiments.

1. Bertaux, *ouv. cit.*, p. 491.

Le portail de Modène est donc un monument du plus haut intérêt. Que représente-t-il? Au milieu d'une enceinte fortifiée s'élève un donjon carré; un grand bouclier est suspendu à ses créneaux. Au-dessus des murs, deux personnages apparaissent, deux femmes, à ce qu'il semble. Des deux côtés s'avancent sur leurs chevaux Artus et ses compagnons; ils ont l'armure de bataille et portent la lance à gonfanon, mais Artus n'a pas la fameuse épée Marmiadoise, qui lui venait d'Hercule. D'une des portes du château sort un nain armé d'une hache, qui marche à la rencontre des preux; de l'autre porte sort, la lance en arrêt, un cavalier qu'une inscription appelle Caradoc.

Il semble qu'on ait sous les yeux la suprême défense du félon Caradoc, telle que le Roman de Lancelot la raconte. Les chevaliers d'Artus sont arrivés devant la Tour Douloureuse, le château de Caradoc; il y a dans ce château, une vieille femme, la mère de Caradoc, plus méchante encore que son fils, et une jeune fille prisonnière qui déteste son ravisseur. A l'approche des chevaliers, un nain sort de l'enceinte pour les défier, puis Caradoc, à cheval, engage avec Lancelot, sur le pont du château, un combat singulier. Mais Lancelot, vainqueur, le poursuit dans l'enceinte et lui tranche la tête.

La coïncidence entre le roman et le bas-relief semble parfaite. Elle le serait, en effet, si, à Modène, au nombre des chevaliers de la Table Ronde figurait Lancelot; mais, au lieu du nom de Lancelot, nous lisons celui de Gauvain (Galvagin). Or, dans le roman, Gauvain est encore, à ce moment, prisonnier de Caradoc. Il faut donc admettre ou que l'artiste n'a pas reproduit fidèlement l'épisode, un peu flottant dans son souvenir, ou, ce qui est plus vraisemblable, qu'il a connu un récit de la mort de Caradoc différent du nôtre[1].

Ainsi, à Modène, les sculpteurs ont inscrit dans la pierre le souvenir des chansons que les jongleurs français chantaient aux pèlerins devant le portail de la cathédrale. Ils y ont même ajouté un épisode de l'histoire de Renart. Au linteau, en effet, on voit Renart porté en terre par deux coqs; on le croit bien mort, mais soudain il ressuscite et emporte un des coqs dans sa gueule. Le portail de Modène est, à en

1. Le *Roman de Lancelot* est du commencement du XIII[e] siècle, tandis que le bas-relief de Modène est des environs de 1160. Le sculpteur et le romancier s'inspiraient l'un et l'autre de récits aujourd'hui perdus. Voici les noms que le sculpteur de Modène a gravés auprès des héros de son épopée. Les deux personnages qui apparaissent au-dessus des murs du château s'appellent, l'un, Winlogée, l'autre, Mardoc. Dans le roman, la jeune fille qui se montre si compatissante pour Gauvain prisonnier, et la mère de Caradoc ne sont pas désignées par leur nom. Winlogée, c'est Guineloie. Or, dans le *Chevalier aux deux épées* (v. 88 et suiv.), il est dit précisément que Guineloie était l'amie de Gauvain :

Mademoiselle Guineloie
Ki loiaus, drue et fine amie
A mon seignor Gauvain estoit.

Le nain qui sort du château est appelé Burmaitus, suivant la lecture de Förster, Durmaltus, suivant la lecture de Colfi. La photographie de M. Camille Martin (*L'art roman en Italie*) montre que le nom gravé dans la pierre est Burmaltus. Les autres noms sont Artus de Bretania, Isdernus (Idier), Carrado, Galvagin (Gauvain), Galvarium (chevalier inconnu) et Che (le sénéchal Keu).

juger par la délicatesse déjà raffinée de la sculpture, d'une époque déjà avancée du XIIe siècle. Il est, comme on le voit, entièrement profane. C'est le monument le plus extraordinaire qui subsiste aujourd'hui sur la Via Francigena ; il évoque pour nous les pèlerins de France que la poésie accueillait à chaque étape du voyage.

L'exemple de Modène n'est pas unique. Dans l'Italie du Sud, sur la route des pèlerins de Jérusalem, à Bari, le portail de l'église Saint-Nicolas nous montre, lui aussi, des chevaliers chevauchant vers un château fort. L'œuvre n'a pas la finesse de celle de Modène, mais elle est conçue de la même manière. Avons-nous là encore le roi Artus et ses preux ? On peut le supposer avec vraisemblance, mais on ne peut l'affirmer, car aucun nom n'est gravé dans la pierre.

Nos deux grands cycles épiques, celui de Charlemagne et celui d'Artus, ont donc laissé leur trace en Italie sur le chemin des pèlerins. On y retrouve aussi le cycle des héros antiques.

Pesaro était une des stations de la route de Brindisi, c'est-à-dire de la route du mont Gargano et de Jérusalem. Or, sur le pavé en mosaïque de la cathédrale, on voit représenté l'enlèvement d'Hélène qu'un navire emporte vers Troie. L'érudition italienne a vu là le souvenir d'une de nos épopées françaises, le *Roman de Troie*, composé par Benoît de Sainte-More vers 1160[1]. L'hypothèse semble d'abord un peu hardie, car l'Italie du XIIe siècle connaissait les poètes latins, et elle n'avait pas besoin d'entendre réciter par nos jongleurs le poème de Benoît de Sainte-More pour savoir que Pâris avait enlevé Hélène. Mais qu'on lise l'inscription qui accompagne la scène, on verra que Pâris y est appelé « Rex Trojæ » : nous voilà à cent lieues de l'antiquité véritable. Ce Pâris, « roi de Troie », n'est plus le berger du mont Ida, beau comme un dieu, mais le roi-chevalier de nos poètes. Ce n'est donc pas sans doute par un humanisme précoce qu'il faut expliquer le choix d'un pareil sujet, mais par le souvenir des récitations des jongleurs[2].

Parmi les héros de l'antiquité, Alexandre est celui qui a le plus séduit l'imagination de nos poètes du moyen âge. Mais l'Alexandre qu'ils connaissaient n'était pas celui d'Arrien ou de Plutarque : c'était celui du pseudo-Callisthène.

Au IIIe siècle après J.-C., un Grec d'Égypte, se donnant pour Callisthène, réunit tous les rêves que le grand nom d'Alexandre avait fait éclore en Orient. Un conquérant ne pouvait s'avancer impunément jusque dans l'Inde : il en revenait avec une légende, qui pouvait faire douter de son existence. L'imagination orientale, qui déforme tout, métamorphosa le jeune héros grec, l'élève d'Aristote, en une sorte

1. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. III, p. 428 et 436. Il y a, dans la mosaïque de Pesaro, des parties fort anciennes et qui peuvent remonter jusqu'à l'antiquité ; mais il y en a d'autres qui ne sont que du XIIe siècle. Près de l'enlèvement d'Hélène, on voit le Bestiaire du moyen âge.

2. La popularité du roman de Benoît de Sainte-More a été très grande en Italie. Il en existe, dans les bibliothèques, six copies faites par des mains italiennes. P. Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie*, p. 72.

de magicien arabe. Le récit du pseudo-Callisthène ressemble un peu à un conte des *Mille et une Nuits*.

Les poètes du moyen âge connurent le livre du pseudo-Callisthène par la traduction latine de Julius Valerius, écrivain du IVe siècle. Ils complétèrent ce roman par d'autres romans, par l'*Historia de prœliis*, par la fabuleuse *Lettre d'Alexandre à Aristote*[1].

C'est ainsi qu'au XIIe siècle, les jongleurs, interprètes d'Albéric de Besançon ou d'Alexandre de Bernai, racontaient sur les places publiques comment Alexandre avait découvert la Fontaine de Jouvence, comment il avait exploré le fond de la mer et tenté de s'élever jusqu'au plus haut du ciel, comment il était entré dans la forêt enchantée où, sous chaque arbre, reposait une jeune fille d'une merveilleuse beauté, comment enfin il avait entendu les arbres lui parler et lui annoncer sa mort prochaine.

On retrouve dans l'art italien le souvenir de nos poèmes français. Sur le pavement de la cathédrale d'Otrante, on voit Alexandre s'élevant au ciel. Le roi, racontaient les poètes, s'était emparé de deux monstrueux griffons qu'il avait fait jeûner pendant trois jours. Le troisième jour, il les réunit par un joug, auquel un siège était suspendu; le roi s'assit sur le siège et leva une longue hampe qui portait à son sommet le foie d'un animal. Les griffons affamés prirent leur vol pour s'emparer de cette pâture, et ils emportèrent le roi vers le ciel; ils n'atteignaient jamais leur proie, mais ils espéraient toujours l'atteindre. C'est ainsi qu'Alexandre monta pendant sept jours, et il se fût élevé plus haut encore, s'il n'eût rencontré un génie qui lui donna l'ordre de redescendre parmi les hommes. « Pourquoi vouloir connaître les choses du ciel, lui dit-il, alors que tu ignores les choses de la terre ! »

Tel est l'étrange récit qu'illustre la mosaïque d'Otrante. On reconnaît Alexandre assis sur son siège entre les deux griffons et levant un double appât à l'extrémité de deux lances. Près de la tête du roi on lit : *Alexander rex*. La composition a la parfaite symétrie des œuvres orientales. Un bel émail musulman, aujourd'hui au Musée d'Inspruck, nous montre la même scène sous un aspect identique[2], car les Orientaux ont représenté de bonne heure l'ascension d'Alexandre. Le mosaïste d'Otrante avait donc un modèle; mais pourquoi l'a-t-il copié ? Pourquoi a-t-il fait revivre cette légende ? Sans doute parce que les poèmes français venaient de la faire connaître à l'Italie. La preuve en est inscrite sur le pavé même d'Otrante, car, non loin d'Alexandre montant au ciel, on voit le roi Artus : c'est le cycle antique près du cycle breton; c'est la matière même des récits de nos jongleurs[3].

1. Sur les sources antiques des poèmes français consacrés à Alexandre, voir P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérat. française du moyen âge*, 1886, 2 vol. in-8°.

2. Migeon, *Manuel d'art musulman*, t. II, p. 156. L'émail est de 1148.

3. Les bibliothèques d'Italie possèdent trois copies du roman français d'Alexandre écrites par des mains italiennes. P Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie*, p. 72.

Nous retrouvons l'ascension d'Alexandre à la façade de la cathédrale de Borgo San Donnino (fig. 177). Il est singulier qu'on ait pu se méprendre sur la signification de ce bas-relief. Le dernier historien de la cathédrale, acceptant une tradition, sans doute assez récente, y voit la reine Berte filant[1]. Il suffit pourtant de comparer le bas-relief de Borgo San Donnino avec la mosaïque d'Otrante pour reconnaître l'identité des deux œuvres : ce sont les mêmes griffons symétriques, les mêmes hampes portées de chaque main par Alexandre.

L'Eglise adopta cette légende[2], sans doute parce qu'elle y vit un symbole. Alexandre, c'est l'orgueil humain, c'est la science qui veut arracher à Dieu ses secrets. L'homme monte, il entre avec audace dans la région des mystères, mais c'est une région sans limite, et il faut qu'enfin il s'arrête devant de nouveaux mystères.



Phot. Kingsley-Porter, Yale University.

Fig. 177. — Alexandre montant au ciel. Cathédrale de Borgo San Donnino.

Borgo San Donnino, situé sur la Via Francigena, entre Plaisance et Parme, était une des haltes de la route de Rome. Les jongleurs français, qui chantaient devant la cathédrale, avaient appris à connaître saint Domin, le patron de la ville. Nos épopées le nomment plusieurs fois, et, dans *Aliscans*, l'enfant Vivien blessé invoque, en même temps que saint Michel, saint Domin[3]. Mais, à leur tour, les sculpteurs italiens apprirent de nos jongleurs les chansons françaises. L'image d'Alexandre, sculptée à la cathédrale, commémore sans doute les longs récits qu'écoutaient les pèlerins, leurs dévotions une fois faites. Ces pèlerins, eux aussi, on les voit représentés, non loin d'Alexandre, à la façade de la cathédrale de Borgo San Donnino : le père, la mère et l'enfant s'avancent, le bâton à la main, un paquet sur la tête ou à l'épaule. Il y a mille dangers sur la route, mais ils peuvent marcher sans crainte, car un ange, invisible à leurs yeux, les précède. On les revoit plus loin, s'avançant en sens contraire ; ils reviennent sans doute de Rome, lavés de leurs péchés et toujours accompagnés par l'ange.

Est-ce encore un cortège de pèlerins que l'on voit sculpté sur un des côtés de la tour méridionale de Borgo San Donnino? On pourrait le croire, car plusieurs d'entre

1. A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, t. II, p. 191.
2. On retrouve Alexandre montant au ciel à Saint-Marc de Venise.
3. J. Bédier, *Les légendes épiques*, t. II, p. 196.

eux ont le bâton à la main, le capuchon relevé sur la tête ; d'autres sont à cheval ; un des cavaliers est descendu de sa monture et a mis son chien à sa place. Tel était l'aspect des longues files de voyageurs qui passaient sans cesse devant la cathédrale.

Sur l'autre face de la tour, on croit entrevoir quelque fragment d'épopée. Un chevalier serre dans ses bras une jeune femme qui tient une fleur ; deux champions en viennent aux mains ; un homme portant une hache sur son épaule s'avance suivi d'un enfant. On se demande si l'on ne voit pas Roland enfant marchant dans la forêt aux côtés de Milon, son père, devenu bûcheron. Serait-ce l'histoire de Milon et de Berthe, sœur de Charlemagne ? On serait tenté de le croire. Mais quel est ce chevalier qui tend son arc contre un lion ? La vérité que l'on croyait avoir saisie se dérobe, et l'on cesse bientôt de vouloir expliquer l'inexplicable.

Il y a eu sans doute, et il y a peut-être encore plus d'un souvenir de l'épopée française inscrit dans les églises italiennes : d'heureux hasards peuvent en faire découvrir quelques autres. Mais ceux que nous avons signalés peuvent suffire ; ils prouvent combien a été profonde l'influence du jongleur français qui chantait dans les carrefours, entouré de la foule des pèlerins. L'Église elle aussi prêta l'oreille à ces récits, et elle ne dédaigna pas d'en accueillir quelques-uns.

VI

Ainsi, la poésie française entrait en Italie par les grandes routes des pèlerins ; c'est par ces routes aussi qu'y entra l'art français.

Dans le courant du XIIe siècle, nous voyons les églises lombardes s'enrichir d'ornements nouveaux venus de France.

La pure église italienne n'admet pas dans ses portails de tympan sculpté. A Saint-Ambroise de Milan, la porte principale (une des plus anciennes qui subsistent) est rectangulaire comme une porte antique, mais un arc s'élève au-dessus du linteau pour le protéger contre le poids du mur. Cet arc n'a point de tympan : c'est une fenêtre en demi-cercle qui s'ouvre sur l'église. Tel est le type de portail que l'on retrouve dans un assez grand nombre d'églises lombardes. Il arrive souvent aussi que le demi-cercle du portail soit rempli par un tympan, mais ce tympan n'est pas sculpté : tels sont les portails des églises de la Toscane et de beaucoup d'églises de la Lombardie.

Entre les églises italiennes et les églises françaises, la différence est donc profonde. Chez nous, dans la plupart de nos provinces, de simples églises de village ont un tympan sculpté, poème de pierre qui arrête le passant et le force à méditer sur les choses du ciel. Le tympan sculpté, qu'on voit apparaître dans toute sa gran-

deur à Moissac, est la création propre de la France, et c'est de la France que l'Italie l'a reçu.

Les tympans historiés n'ont jamais été très nombreux en Italie, mais il est curieux de remarquer qu'on les voit presque tous sur les routes de pèlerinage, ou dans leur voisinage immédiat. Dès qu'on avait franchi les Alpes au Mont-Cenis, on en rencontrait un au portail de l'église de la Novalese, antique abbaye toute pleine du souvenir de Charlemagne[1] : le Christ, entre saint Pierre et saint Paul, accueillait le voyageur. A Verceil, l'église consacrée à saint André montre encore dans son tympan le supplice de l'apôtre attaché par les bourreaux à la croix. A Pavie, les tympans de l'église Saint-Michel représentent trois fois l'archange. Plus loin, à la cathédrale de Borgo San Donnino, où l'art français a laissé des traces si profondes, le portail central, avec son demi-cercle ouvert, est tout lombard ; mais les portails voisins ont des tympans sculptés : l'un montre la Vierge entourée de fidèles, l'autre, saint Michel terrassant le dragon. A Parme, les deux portails du baptistère ont chacun leur tympan sculpté, et il n'y a rien de plus étroitement apparenté à l'art français que ces tympans : l'artiste était si pénétré des enseignements de la France qu'il a sculpté d'autres tympans à l'intérieur de l'édifice. Il n'y a pas de tympan sculpté à la cathédrale de Modène, mais on en voit un aux portes de la ville, à l'abbaye de Nonantola : le Christ en majesté s'y est inspiré d'un original français. A Forli, le tympan de l'église Saint-Mercurial est décoré d'une Adoration des Mages. Enfin, plus au Sud, sur la route de Rome, l'église de la Pieve d'Arezzo montre à son tympan un Baptême du Christ, dans une région où le tympan historié est inconnu. La Toscane, en effet, avec ses traditions de sobriété antique, était rebelle à ce romantique décor du portail. Qu'on se rappelle San Miniato de Florence, Empoli, les églises de Pise et de Pistoie, avec leur arc au-dessus du linteau. Les églises de Lucques ont le même portail uniquement géométrique ; mais Lucques était la grande étape des pèlerins sur la route du Mont-Bardon ; aussi, y voit-on apparaître, au XIIIe siècle, le tympan historié. A la cathédrale, un tympan est consacré au supplice de saint Régulus, un autre, à une pathétique Descente de croix, œuvre probable de Nicola Pisano.

Dans l'Italie méridionale, c'est auprès des deux sanctuaires du mont Gargano et de Saint-Nicolas de Bari, si fréquentés tous les deux par les Français, que reparaissent les églises à tympan. Au sommet de la montagne sainte, près de la grotte de l'archange, l'église de Monte Sant' Angelo a un tympan. On en voit un autre, au pied de la montagne, au portail de l'église de Siponto, dédiée à un saint français, saint Léonard. Ce tympan est décoré d'un Christ, assis dans une auréole portée par deux anges, tout à fait semblable à nos Christ en majesté. C'est sur la route des pèlerins du Sud, ou tout près de cette route, que se rencontrent les églises de Bar-

1. Ce tympan est aujourd'hui au Musée de Turin.

letta, de Bitonto, de Terlizzi, qui toutes ont des tympans historiés. Ces tympans, il est vrai, ont été sculptés par des artistes italiens, mais l'idée venait de France. Rien ne paraît moins surprenant, quand on sait que dans les églises de ces régions l'architecture française se marie souvent à l'architecture italienne.

Si nous remontons dans l'Italie du Nord, si nous suivons la route qui conduit à Venise, nous retrouvons les tympans sculptés : on en voit un à Saint-Zenon de Vérone, et on en voit un autre à Sainte-Justine de Padoue[1].

Il est une grande route de pèlerinage dont nous n'avons pas encore parlé : c'est la route qui longe la mer, de Vintimille à Gênes, et qui, l'Apennin franchi, descend vers Tortone et va rejoindre la voie Émilienne. Les pèlerins de la France du Sud suivaient cette route. Or, il se trouve que le portail de la cathédrale de Gênes est presque tout français : le tympan représente, au-dessous d'un Christ en majesté, pareil aux nôtres, le supplice de saint Laurent.

Nous venons de passer en revue la plupart des tympans italiens. Hors de ces grandes routes, on n'en rencontre qu'un petit nombre, et encore plusieurs d'entre eux se trouvent-ils dans des églises où les influences françaises sont visibles. L'abbaye de Saint-Clément in Casauria, dans les Abruzzes, montre un tympan sculpté à son portail ; mais ce portail s'ouvre au fond d'un porche copié sur ceux de la Bourgogne. L'église abbatiale de Sainte-Foy de Cavagnolo, dans la région de Turin, a, elle aussi, un tympan sculpté ; mais Sainte-Foy de Cavagnolo relevait de notre abbaye de Conques en Rouergue. Autre tympan sculpté à l'abbaye de Vezzolano, dans le Montferrat ; mais, à Vezzolano, le décor de l'église est tout français, et l'on voit, au jubé, une imitation de nos Couronnements de la Vierge.

Les tympans italiens que nous avons énumérés sont d'une époque déjà avancée du XIIe siècle, ou même du XIIIe ; ils sont donc postérieurs aux nôtres. Ainsi l'Italie a connu le tympan historié par les sculpteurs nomades qui suivaient les routes des pèlerins, et qui s'arrêtaient dans les villes où se bâtissaient des églises. Ces sculpteurs n'étaient pas des Français, mais des Lombards qui revenaient de France, car les maçons et les tailleurs de pierre de l'Italie du Nord furent toujours de grands voyageurs. Beaucoup d'entre eux avaient fait leur éducation dans les chantiers de nos églises, et ce sont eux, presque toujours, qui firent connaître à leur pays les créations de la France : leur œuvre a un accent italien qui ne trompe pas.

On retrouve encore aujourd'hui sur la route des pèlerins non seulement le tympan historié, mais quelques autres nouveautés apportées de France. Dès avant 1135, les sculpteurs français du Sud-Ouest avaient imaginé d'animer les voussures des portails de figurines superposées : les sculpteurs de Suger suivirent leur exemple. A Saint-Denis, les demi-cercles de la grande porte étaient peuplés d'anges et de

1. Ce tympan est aujourd'hui dans la sacristie de l'église.

démons, sorte d'esquisse du Paradis et de l'Enfer concentriques rêvés par Dante. Quelques années après, au portail vieux de Chartres, les figures des Arts libéraux et les Travaux des mois apparaissaient aux voussures. Ainsi, dans nos portails, toute pierre devient vivante.

Le portail italien, avec son ampleur médiocre, son peu de profondeur, se prêtait mal à ces nouveautés : il n'offrait pas, comme le nôtre, tout un ciel à remplir. Pourtant, l'innovation parut si belle aux maîtres lombards qu'ils tentèrent de l'imiter. Il leur arrive parfois de suspendre une rangée de figurines à l'archivolte de leur portail. A la cathédrale de Parme, comme à Chartres, les Travaux des mois décorent la porte principale : guirlande pittoresque, mais qui, dans son isolement, semble un peu pauvre. A Borgo San Donnino, un cordon de figurines s'attache également à l'archivolte du porche.

La mode de France pénétra jusque dans l'Italie du Sud. A la cathédrale de Ruvo, près de Bari, à Cerrate, près de Lecce, sur la route d'Otrante, on retrouve l'archivolte ornée de statuettes.

Mais, la plupart du temps, les artistes italiens se contentèrent de rappeler les figurines de nos voussures, d'en suggérer l'idée. Ils sculptèrent à plat, sur la large archivolte du portail, des prophètes et des apôtres disposés en demi-cercle, comme au baptistère de Parme, ou une file de chevaliers, comme à Modène ou à Bari. C'est aux grandes arcades de la façade de Saint-Marc, à Venise, que se voit la plus belle imitation des portails français. Une suite de charmants bas-reliefs représente les Travaux des mois ; les figures, un peu plus saillantes, ressemblent davantage à celles de nos voussures.

Dans la première partie du XIIe siècle, les portails français s'embellirent encore. Vers 1132, à Saint-Denis, de grandes statues, adossées aux colonnettes, se rangèrent des deux côtés de la porte [1]. Elles furent imitées, quelques années après, à Chartres. Jamais l'art n'imagina rien de plus poétique que cette assemblée de patriarches et de prophètes formant une solennelle avenue : chacun d'eux est une époque de l'histoire ; ils se suivent comme les siècles, et d'âge en âge ils répètent la même parole d'espérance. Il est probable que le génie de Suger ne fut pas étranger à cette belle création, où il entre tant de pensée.

L'Italie essaya d'imiter le portail de Saint-Denis. A la cathédrale de Vérone, des statues engagées dans les pilastres se rangent des deux côtés du portail : ce sont des prophètes qui déroulent de longues banderoles de pierre. Le sculpteur de Vérone se souvient ici de la France ; mais combien son imitation semble mesquine ! Ses statues trop petites n'ont pas de majesté : le portail n'a pas été fait pour elles, et on ne sent plus qu'elles sont les colonnes du temple. La cathédrale de Vérone fut

1. Elles ont été détruites au XVIIIe siècle.

commencée en 1139; le sculpteur avait donc pu, quelques années auparavant, voir travailler les maîtres de Saint-Denis. Il revint sans doute en Italie avec ces longues caravanes de pèlerins, où se mêlaient les jongleurs. C'est lui qui sculpta, à Vérone, Olivier et Roland auprès des prophètes. Il fut appelé à Ferrare, où il imita de nouveau, au portail de la cathédrale, les statues de Saint-Denis. Sur les banderoles des prophètes de Ferrare on lit les versets d'un drame liturgique qui se jouait dans les églises de France : le *Drame des prophètes*. Une autre inscription nous donne le nom de l'artiste : il s'appelait maître Nicola [1].

Ainsi les églises italiennes doivent à la France quelque chose de leur parure : tympans sculptés, archivoltes historiées, statues rangées au portail. Ces nouveautés, on l'a vu, jalonnent les routes des pèlerins.

Mais il faut aller plus loin. Le style même de nos écoles de sculpture se reconnaît parfois dans le décor des églises italiennes.

Nous ne saurions étudier ici les origines de la sculpture lombarde et les singulières ressemblances qu'offrent les plus anciens bas-reliefs de l'Italie du Nord avec ceux de la France du Sud-Ouest [2]. Nous nous contenterons de donner quelques exemples qui mettront ces influences hors de doute.

Dans la seconde partie du XIIe siècle, il arriva à la cathédrale de Modène une colonie d'artistes formés en Provence. Ils décorèrent de bas-reliefs une sorte de jubé jeté en avant de la crypte, le « pontile », comme disent les Italiens. Le style de ces œuvres est provençal ; mais on peut préciser davantage : un des bas-reliefs de Modène, celui de la Cène, est identique à un bas-relief de l'église de Beaucaire. Bien mieux, un chapiteau du Musée de Modène, représentant les Saintes Femmes achetant des parfums, reproduit, avec une parfaite exactitude, les bas-reliefs de Beaucaire et de Saint-Gilles consacrés au même sujet. Certains chapiteaux de la cathédrale de Modène, formés de têtes décoratives dont la moustache se transforme en vrilles de feuillages, sont pareils aux chapiteaux de l'église Saint-Martin d'Ainay à Lyon et de l'ancien clocher de Valence. Ainsi on retrouve à Modène tout l'art de la vallée du Rhône.

L'art provençal reparaît à Parme et à Borgo San Donnino vers la fin du XIIe siècle. Les sculptures du baptistère de Parme sont signées : elles sont l'œuvre d'un sculpteur italien, nommé Benedetto Antelami, qui commença à y travailler en 1196. Son éducation se fit en Provence. C'est à la Provence qu'il doit ces figures denses, presque métalliques, si différentes des fluides créations du Languedoc. L'art de la Provence semble parfois coulé en bronze, celui du Languedoc ondoie comme une flamme sous le vent. Antelami reçut de ses premiers maîtres une empreinte indélé-

1. C'est peut-être à lui qu'il faut attribuer la roue de Fortune de Saint-Zenon de Vérone qui ressemble tant à celle de Saint-Etienne de Beauvais.

2. Nous avons indiqué ces ressemblances dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 35 et suiv.

bile, et l'art de l'Ile-de-France, qu'il connut plus tard, ne put modifier sa manière. Aux artistes provençaux, il emprunta non seulement leur style, mais encore leurs sujets ; c'est ainsi qu'il copia, dans un des tympans du baptistère de Parme, l'Adoration des Mages du tympan de Saint-Gilles. L'imitation est littérale : même disposition des personnages, mêmes gestes. Dans un bas-relief de l'intérieur, il imita, avec une exactitude presque égale, le Christ assis entre les quatre animaux, du portail Saint-Trophime, à Arles : son Christ, comme celui d'Arles, a la couronne sur la tête. Les ornements du baptistère de Parme reproduisent ceux des églises provençales. On y retrouve un beau chapiteau qu'on voit dans toute la Provence, à Arles, à Aix, à Avignon, et jusqu'au Puy : il est fait d'une branche recourbée qui forme une gracieuse volute. La cuve baptismale de Parme, avec son magnifique rinceau, reproduit la cuve, plus belle encore, du Musée de Carcassonne.

A Borgo San Donnino, l'imitation des modèles provençaux est tout aussi manifeste. Les sculptures de la façade sont encore, suivant toutes les vraisemblances, l'œuvre de Benedetto Antelami. Une frise de bas-reliefs décore le mur entre les colonnes, et, en dessous, des statues s'élèvent dans des niches. La pensée se reporte aussitôt à la façade de Saint-Gilles ; on en reconnaît l'ordonnance, on retrouve les belles colonnes jetées en avant comme un décor, la longue frise au-dessus des statues : idée toute provençale, puisqu'elle reparaît à Saint-Trophime d'Arles. La façade de Saint-Gilles est d'ailleurs incomparablement plus belle que celle de Borgo San Donnino. Elle a ce délicat parfum d'antiquité classique qu'on respire dans toute la Provence. Dans cette belle Provence, grecque et romaine, les temples aux pierres dorées, les arcs de triomphe inspiraient encore les artistes et donnaient à leurs églises un air de fête. La cathédrale de Borgo San Donnino garde un reflet de cette beauté. Parfois ses bas-reliefs apparaissent encadrés, comme ceux de Saint-Gilles, d'une grecque ou d'une bordure d'oves. Ce décor antique, Antelami ne l'a pas emprunté aux monuments romains de l'Italie septentrionale, mais à l'église provençale.

Formé en Provence, Antelami vit plus tard la France du Nord ; il admira le portail vieux de Chartres, et il en imita un détail qu'il choisit avec un goût parfait. Il est peu de choses plus belles, à Chartres, que les figures de vieillards de l'Apocalypse, rangées dans les voussures autour du Christ de majesté. Une de ces figurines, agrandie en statue de David, se voit dans une niche à la façade de Borgo San Donnino. On reconnaît dans la copie les longues mèches de barbe de l'original et jusqu'aux petites boucles de cheveux qui passent sous la couronne. La tête seule a été imitée ; le corps est drapé autrement, mais il a le fini de bronze des œuvres de l'école provençale.

Dans sa vieillesse, Benedetto Antelami dut faire un nouveau voyage en France. Au baptistère de Parme, en effet, nous reconnaissons l'imitation non du portail

occidental de Chartres, mais des portails du nord et du midi, terminés vers 1220. On ne saurait douter que le Jugement dernier du baptistère de Parme ne s'inspire du Jugement dernier de Chartres. On y retrouve le Christ montrant ses plaies, les anges soutenant la croix dans le ciel, l'apôtre saint Jean assis près du juge. Mais les figures de Chartres, d'une si poétique jeunesse, semblent, à Parme, frappées d'une sénilité précoce. Un peu plus loin, la reine de Saba, debout près de Salomon, reproduit très exactement, mais sans charme, l'élégante reine de Saba du portail nord de Chartres : elle ne sait pas, comme son modèle, jouer de la main avec sa cordelière, ramener avec une grâce aristocratique le pan de son manteau. Il n'est pas jusqu'aux figures d'anges, placées dans des niches, qui ne rappellent, par les plis serrés de leurs tuniques, la manière des sculpteurs de Chartres. Un arbre de Jessé sculpté à l'un des portails témoigne tout aussi clairement de l'influence exercée sur l'art italien par la pensée française.

Ainsi Benedetto Antelami (s'il est vrai qu'il fut seul à l'œuvre) a travaillé au moins pendant vingt-cinq ans au baptistère de Parme : il maria dans son œuvre l'art du Midi et l'art du Nord de la France.

Les cathédrales de Borgo San Donnino, Parme, Modène, toutes ces églises où l'influence de l'art et de la poésie française sont si visibles, s'élèvent le long de la route des pèlerins de France.

Quelle merveilleuse histoire que celle de ces grands chemins de l'humanité ! Rome les avait fait servir à la conquête du monde, la France s'en sert à son tour pour répandre son génie, et, par ses pèlerins, ses chevaliers, ses poètes, ses artistes, elle commence, dès le XIIe siècle, son éternel apostolat.

CHAPITRE VIII

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE
LES PÈLERINAGES
LES ROUTES DE FRANCE ET D'ESPAGNE

I. Les sanctuaires de la Vierge. — Chartres. La Vierge du tympan de Chartres imitée a Paris, a Bourges. — Clermont. La Vierge de Clermont et son influence en Auvergne. — Le Puy. — II. Les routes de Saint-Jacques de Compostelle. — Les sanctuaires visités par les pèlerins. — Origines de la légende de saint Jacques. — Organisation du pèlerinage par Cluny. — III. L'art et les routes de Saint-Jacques. — Iconographie nouvelle de l'apôtre saint Jacques créée par le pèlerinage. — IV. Les grandes églises de la route de Saint-Jacques. — Elles dérivent de Saint-Martin de Tours. — La sculpture romane sur la route de Saint-Jacques. — La sculpture gothique pénètre dans le Midi et en Espagne par la route de Saint-Jacques. — V. Les pèlerinages et l'épopée. — La légende de Pépin le Bref au portail de Ferrières en Gatinais. — Le pèlerinage de Charlemagne a Jérusalem et le vitrail de Saint-Denis. — Le tombeau d'Ogier a Saint-Faron de Meaux. — Roland dans le cloître de Roncevaux et peut-être a Notre-Dame-de-la-Règle a Limoges. — Conjectures sur les chapiteaux de Conques, de Brioude, d'Agen. — Le *Roman de Renart* a Amboise. — Les jongleurs représentés dans les églises.

I

En France, peu de sanctuaires ont été plus fréquentés par les pèlerins que ceux de la Vierge. Au XIIe siècle, ils étaient déjà nombreux. Des légendes, où se mêlent les parfums d'une nature sauvage, enveloppent leur origine : des bûcherons découvrent dans la forêt une image de la Vierge cachée sous l'écorce d'un chêne ; des bergers trouvent sa statue près d'une fontaine, près d'un dolmen, au milieu des épines du buisson. Des noms gracieux, donnés aux églises de la Vierge, rappellent parfois ces vieux récits. Dans ces légendes tout n'est peut-être pas fabuleux : souvent le paysan dut prendre pour une statue de la Vierge quelque figurine gallo-romaine. Rien ne ressemble plus, en effet, au groupe de la Vierge et de l'Enfant que

certaines statuettes de nos collections. On voit, au Musée d'Orléans, une de ces déesses-mères qu'on a quelque peine à ne pas confondre avec une Notre-Dame.

Le plus antique et le plus illustre de nos sanctuaires de la Vierge fut celui de Chartres. Au XI[e] siècle, la Vierge de Chartres était déjà, pour les Français du Nord, la Vierge par excellence. Elle semblait distincte des autres Vierges. La mère de Guibert de Nogent la vit en songe, rayonnante de beauté[1].

Deux merveilles attiraient les pèlerins à Chartres : une grotte mystérieuse cachée sous l'église, et une châsse contenant un trésor sans prix, la sainte tunique que portait la Vierge le jour de l'Annonciation, au moment même où le Verbe fut conçu. Peut-être le moyen âge n'eut-il pas de relique plus poétique que celle-là. Les Jacobins qui ouvrirent la châsse en 1793, et qui la croyaient vide, furent surpris d'y trouver une pièce d'étoffe d'aspect très antique. Le savant abbé Barthélemy, consulté, répondit que l'étoffe était orientale et pouvait remonter aux premiers siècles de notre ère. La Sainte Tunique avait son histoire : conservée d'abord à Constantinople, elle avait été envoyée à Charlemagne par l'empereur Constantin V; en 861, Charles le Chauve en fit présent à la cathédrale de Chartres. Dès lors les fidèles y affluèrent, et la châsse s'enrichit, au cours des siècles, de pierreries, de camées antiques, d'appliques d'or qu'ils y attachaient.

La grotte s'ouvrait sous la cathédrale. Les pèlerins y apercevaient, à la lueur des cierges, une statue en bois qui représentait la Vierge assise portant l'Enfant sur ses genoux. Cette statue de la Vierge était entourée d'une profonde vénération. Pourtant les anciens documents sont muets sur elle; c'est en 1389 qu'il en est parlé pour la première fois dans la *Vieille Chronique* de Chartres : des vieillards, nous dit l'auteur, lui ont raconté qu'elle avait été faite, avant la naissance de Jésus-Christ, sur l'ordre d'un prince païen, en l'honneur d'une Vierge qui devait enfanter. Au XVI[e] siècle, le continuateur de la *Chronique*, un humaniste qui avait lu César, rapporte que la statue était l'œuvre des Druides qui s'assemblaient en ce lieu.

On voit que la fameuse légende de la statue druidique de Chartres n'est pas fort ancienne[2]. Cette statue célèbre fut brûlée en 1793; elle ne nous est plus connue aujourd'hui que par une copie conservée en Hollande, à Bergen-op-Zoom, et par une ancienne gravure. Réplique et gravure mettent sous nos yeux une œuvre hybride, qui semble avoir été refaite au XVII[e] siècle. L'original, que nous entrevoyons à travers la copie, ne pouvait remonter plus haut que le XII[e] siècle : la pose de la Vierge majestueusement assise, l'attitude hiératique de l'Enfant sont de cette époque. Il n'était pas possible d'ailleurs qu'une œuvre pareille apparût dans la France du Nord avant le

1. Guibert de Nogent, *Vita*, I, XVI, *Patrol.*, t. CLVI, col. 871.

2. René Merlet, *Revue archéol.*, 1902, t. II, p. 432. Les anciens écrivains de Chartres ne parlent jamais de cette statue; ils n'attribuent pas non plus à l'église de Chartres une antiquité exceptionnelle. C'est dans un document de 1322 qu'il est dit, pour la première fois, que l'église de Chartres a été élevée à la Vierge *de son vivant*. Voir M. Jusselin, *Les traditions de l'église de Chartres*, Chartres, 1914.

XII[e] siècle. La statue de la Vierge de Chartres n'existait certainement pas au XI[e] siècle, et voici pourquoi. Vers 1013, un ancien élève de l'école de Chartres, un disciple de Fulbert, l'écolâtre d'Angers, Bernard, fit avec un compagnon un voyage dans le Midi de la France. Grand fut son étonnement, quand il vit à Conques la statue assise de sainte Foy, à Aurillac la statue de saint Géraud ; il lui sembla que les fidèles agenouillés devant ces statues adoraient des idoles. « Jupiter ou Mars, dit-il ironiquement à son compagnon, ne se seraient-ils pas accommodés d'une pareille statue ? »



Phot Giraudon.

Fig. 178. — Vierge en majesté.
Chartres. Façade occidentale.

Rien ne lui paraît plus choquant que ces honneurs rendus à des simulacres de bois ou de bronze ; seule l'image du Christ en croix doit être, suivant lui, présentée à la vénération des chrétiens [1]. Pour qu'un ancien étudiant de Chartres ait pu écrire ces lignes, il fallait qu'au XI[e] siècle il n'y eût pas encore de statue de la Vierge dans la grotte de l'église ; car il eût pu voir tous les jours à Chartres ce qui lui causait tant de surprise à Conques.

La Vierge de Chartres n'était donc pas, je crois, antérieure au XII[e] siècle. On a émis l'idée que cette statue de bois, adoptée par la dévotion des pèlerins, avait aus-

1. *Miracula Sanctæ Fidis*, Lib. I, cap. XIII, éd. A. Bouillet.

sitôt inspiré les artistes ; le sculpteur qui fit, vers 1150, la belle Vierge en majesté du portail occidental de Chartres l'aurait copiée. L'hypothèse peut séduire, mais elle reste invérifiable. Rien ne prouve que la statue de bois existât déjà dans la crypte vers 1150 ; et, si elle existait, rien ne prouve qu'une œuvre, alors récente, fût déjà entourée d'une si profonde vénération. Le bas-relief de pierre ressemble, il est vrai, à la statue de bois ; la Vierge, assise sur son trône, soutient l'Enfant assis exactement au milieu de sa poitrine. Mais ces ressemblances s'expliquent sans peine par l'imitation d'un modèle commun. Nous reconnaissons la Vierge en majesté de l'Orient, cette Vierge, grandiose comme une idée théologique, que l'art créa après le concile d'Éphèse.

Il est donc douteux que la Vierge de la crypte de Chartres ait été imitée, mais il est certain que la Vierge sculptée au tympan l'a été. Elle fut la première Vierge qui apparut à la façade d'une église (fig. 178). Le pèlerin, avant d'entrer dans la cathédrale, la contemplait avec respect ; il lui semblait voir la reine du lieu, Notre-Dame de Chartres elle-même. Il fallut tout le prestige du sanctuaire de Chartres pour déterminer les artistes à représenter la Vierge dans un tympan, à la place réservée jusque-là à son Fils. Non seulement cette audace ne choqua point, mais elle fut bientôt imitée. Quelques années après, la Vierge de Chartres reparut au tympan du portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris (fig. 179). Si l'on compare attentivement les deux œuvres, on reconnaît qu'elles sont du même atelier, et peut-être du même artiste [1], car presque toutes les particularités de l'original se retrouvent dans la copie.

Pourquoi l'évêque de Paris, Maurice de Sully, fit-il reproduire avec tant de fidélité la Vierge de Chartres ? Il fut sans doute séduit par sa beauté, car il n'y a rien de plus magnifique que cette majestueuse Vierge, qui porte son Fils avec la gravité sacerdotale du prêtre portant le calice. Mais Maurice de Sully ne pouvait oublier que cette belle Vierge était la Vierge de Chartres, la plus illustre du royaume, celle que tant de pèlerins avaient saluée au seuil de son église ; il voulut donner aux fidèles la joie de retrouver son image à Paris.

Au même moment, une Vierge pareille fut sculptée pour une autre église, probablement une église de l'Ile-de-France. Cette nouvelle Vierge de Chartres se voit aujourd'hui dans la collection Martin Le Roy : elle ressemble fidèlement à ses deux sœurs, mais elle n'a pas la même perfection.

Au XII[e] siècle, une Vierge semblable reparut au portail septentrional de Bourges ; elle a, au-dessus de la tête, le ciborium, qui donne à la Vierge de Paris tant de majesté (fig. 54). C'est Paris que l'on imitait à Bourges ; mais l'on n'avait sans doute pas oublié que cette Vierge majestueuse était celle que les pèlerins allaient vénérer à Chartres. Enfin, à Toulouse même, dans ce Midi d'où la France du Nord avait reçu

1. J'ai fait cette comparaison dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, t. II, p. 231 : *Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.*

ses premières leçons, la Vierge de Chartres fut imitée dans le cloître de la Daurade. Elle décorait jadis l'entrée de la salle capitulaire ; elle est aujourd'hui au Musée. L'œuvre, qui est de la fin du XIIe siècle, est déjà moins hiératique, le mouvement s'y introduit, mais le modèle demeure reconnaissable [1].

Ainsi le pèlerinage de Chartres n'a pas été sans influence sur l'art ; il a propagé, au XIIe siècle, un magnifique type de Vierge.

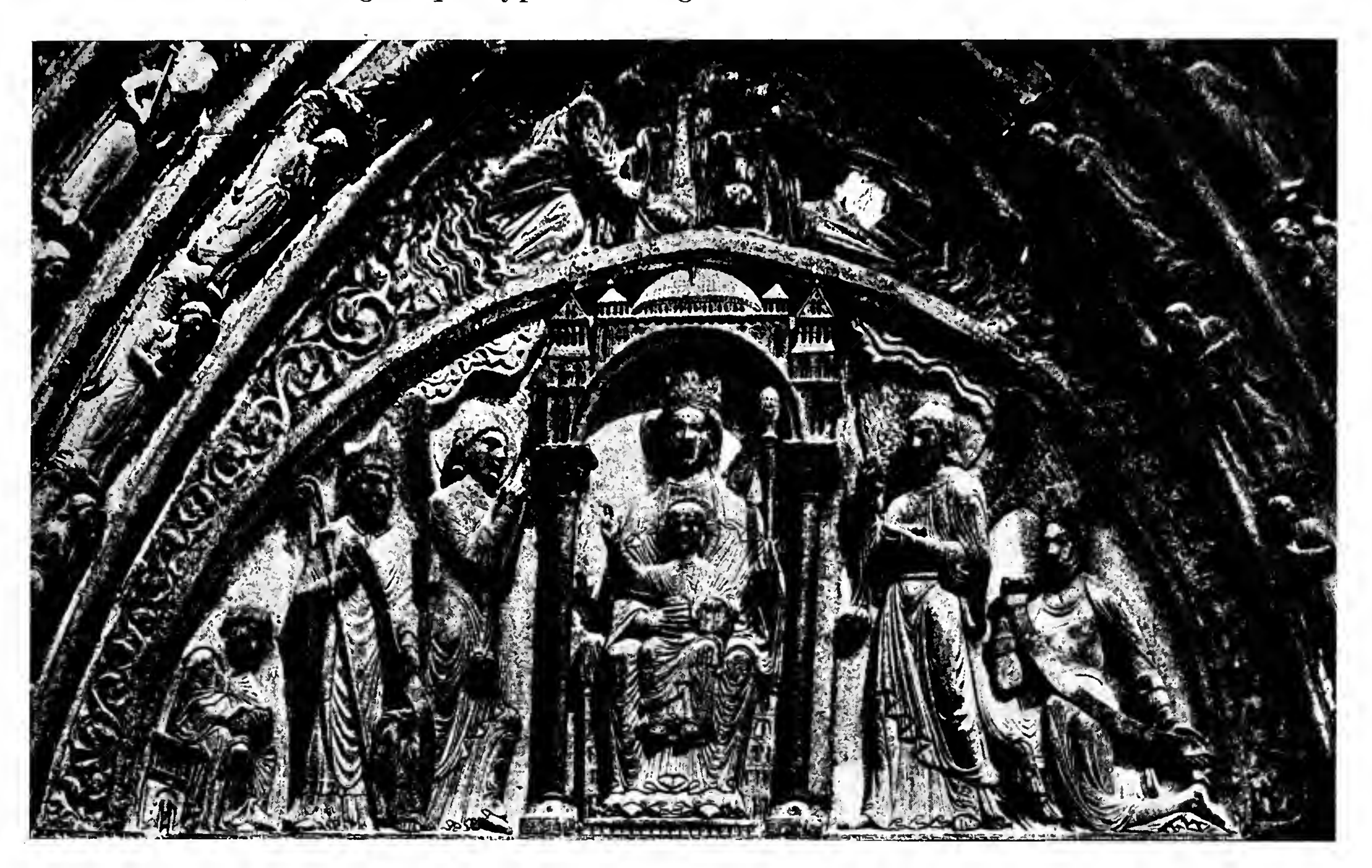


Fig. 179. — Vierge en majesté.
Portail Sainte-Anne [2]. Notre-Dame de Paris.

Bien loin de Chartres, dans la France du Sud, à Clermont, on entrevoit, dans le demi-jour, une antique tradition de dévotion à la Vierge. Au XIIe siècle, les deux principales églises de la ville, la cathédrale et Notre-Dame-du-Port, lui étaient consacrées. A Notre-Dame-du-Port, les chapiteaux sculptés qui entourent l'autel semblent les strophes d'un poème en l'honneur de la Vierge. La cathédrale de Clermont, dédiée depuis son origine aux deux martyrs Agricol et Vital, fut placée, au Xe siècle, sous le patronage de sainte Marie [3]. Dès le Xe siècle, une statue assise de

1. La tête de l'Enfant est moderne. La Vierge est sous un ciborium fort analogue à celui de Notre-Dame de Paris. Ce ciborium existait jadis à Chartres ; la base d'une des colonnes se voit encore près de la Vierge.

2. *Monuments Piot*, VIII, Pl. 9 (Paris, Leroux).

3. Les noms des saints Agricol et Vital furent conservés, mais placés après celui de la Vierge.

la Vierge portant l'Enfant, la plus ancienne dont l'histoire de l'art français fasse mention, attirait les pèlerins à la cathédrale. La Vierge de Clermont avait, elle aussi, sa légende : on racontait qu'elle avait apporté au vieil évêque saint Bonnet un pallium tissé de sa main [1].

L'antique statue de la Vierge de Clermont a disparu depuis longtemps, et elle ne nous est connue aujourd'hui que par quelques documents du x[e] siècle. Un inventaire du trésor, rédigé vers 970, l'appelle la « Majesté de sainte Marie », *Majestatem sanctæ Mariæ* [2] : c'est le nom que l'on donnait alors, dans le Midi, à ces statues assises, inconnues dans le Nord, qu'on offrait sur les autels à la vénération des pèlerins. La Vierge de Clermont tenait l'Enfant sur ses genoux, et elle était assise sous un ciborium orné d'un cabochon de cristal. Les deux figures, celle de la Mère et celle du Fils, avaient été transformées en reliquaires : elles contenaient quelques cheveux de la Vierge, des parcelles de ses vêtements et du fameux pallium qu'elle avait tissé elle-même. Ces premières statues étaient donc des espèces de châsses, et la vénération allait d'abord aux trésors qu'elles contenaient.



Phot. Abbé Pascal.

Fig. 180. — Vierge de Notre-Dame-des-Tours [3] (Haute-Loire).

Si regrettable que puisse être la perte de la Vierge de Clermont, elle n'est pas irréparable, car il en subsiste des copies. Les églises de l'Auvergne et des régions voisines en conservent aujourd'hui un assez grand nombre ; l'une d'elles se voit au Louvre. La Vierge auvergnate est une Vierge en bois (fig. 180) ; elle n'a pas de couronne ; un voile enveloppe étroitement ses cheveux et lui donne cet air de gravité pudique qu'ont les Vierges de l'Orient. Elle siège sur un trône ajouré d'arcades. Son costume, sa pose solennelle, la gravité de l'Enfant assis au milieu de sa poitrine, tout réveille le souvenir des modèles orientaux ; mais la grandeur de la Vierge byzantine est devenue ici une sorte de bonhomie rustique. Faites pour des paysans, perdues dans les chapelles de la montagne et de la forêt, ces Vierges ressemblent à de sérieuses paysannes : elles sont ornées de toutes les vertus ; il ne leur manque que la beauté.

Toutes ces statues se ressemblent, et ces ressemblances sont telles qu'elles supposent l'imitation du même original. Cet original devait être tout particulièrement vénéré pour avoir été copié si fidèlement ; on ne saurait le trouver ailleurs qu'à

1. *Act. Sanct.*, *edit. noviss.*, januar., t. III, p. 358. *Sanctus Bonitus*, 15 janvier.

2. L. Brehier, *Études archéol.*, Clermont-Ferrand, 1910, p. 34. On y trouvera réunis tous les textes qui concernent la statue.

3. *Congrès archéologique du Puy*, 1904, p. 566 (Paris, Picard).

la cathédrale de Clermont. L'antique « Majesté de sainte Marie » fixa le type de la Vierge en Auvergne. Les copies n'en sont d'ailleurs pas aussi anciennes qu'on pourrait le croire; aucune d'elles ne paraît antérieure au XIIe siècle; car c'est le moment où le génie de la sculpture s'éveille dans toute la France. L'art monumental, lui-même, s'inspira du vieux modèle : à Mozat, près de Riom, la Vierge sculptée au portail le reproduit (fig. 151) [1].

Si vénérée que pût être la Vierge de Clermont, sa renommée ne dépassait guère l'Auvergne. Les fidèles les plus lointains qui lui rendissent un culte, les paysans du Bourbonnais, au Nord, ceux du Velay, au Sud, n'étaient guère qu'à deux ou trois jours de marche de son sanctuaire. C'est dans ces limites que se rencontrent aujourd'hui ses statues. Les pèlerins n'emportaient que jusque-là son image ; plus loin, elle n'éveillait plus de souvenirs [2].

Il est curieux que le pèlerinage de Clermont ait donné un modèle à l'art et que celui du Puy ne lui ait presque rien inspiré. Pourtant la Vierge de Clermont n'est qu'une gloire locale, tandis que la Vierge du Puy fut célèbre dans la France entière. Elle le fut presque autant que Notre-Dame de Chartres. Pendant la semaine de l'Assomption les pèlerins affluaient à son sanctuaire ; les rudes montagnes du Velay, les routes difficiles et peu sûres ne les arrêtaient pas. Dans la foule on distinguait les troubadours célèbres et les chevaliers illustres du Midi. Les poètes chantaient la Vierge, les chevaliers donnaient des tournois, et le roi de la fête portait un faucon sur le poing. « Porter le faucon au Puy » était dans le Midi un proverbe.

La vieille cathédrale est toujours là, antique témoin de ces fêtes oubliées. Dominée par un farouche rocher, mais dominant elle-même la ville du haut de son immense escalier, elle est un des plus beaux monuments du monde chrétien. Plus que tout autre, elle agit sur l'imagination par son mystère, par l'étrangeté de son décor à moitié arabe, par ses coupoles orientales [3]. Elle semble avoir été apportée d'un pays lointain dans ces montagnes. Ce charme d'étrangeté, les hommes d'autrefois le sentaient aussi bien que nous. Ils n'ont point osé l'imiter : à peine l'essaya-t-on une fois, avec timidité, à Champagne, dans l'Ardèche. La cathédrale du Puy resta toujours unique et n'en fut que plus belle.

Y avait-il sur l'autel, dès le XIIe siècle, une sainte image de la Vierge vénérée des pèlerins? Nous l'ignorons. La fameuse Vierge noire du Puy, que la Révolution a détruite, n'y fut apportée qu'au XIIIe siècle; saint Louis, qui l'avait reçue du Sou-

1. Avec cette différence, toutefois, que la Vierge de Mozat a une couronne.

2. Les principales Vierges auvergnates sont celles d'Orcival, de Saint-Nectaire, de Mailhat, de Marsat (Puy-de-Dôme), de Brioude (aujourd'hui au Musée de Rouen), de Saugues, de Sainte-Marie-des-Chazes, de Notre-Dame-des-Tours (Haute-Loire), de Bredons, de Molompize (Cantal), de Chappes, de Meillers (Allier). *Congrès archéol. de France, Clermont*, 1895, p. 365 ; *Congrès archéol. de France, Le Puy*, 1904, p. 564.

3. J'ai indiqué dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, t. II, p. 81 et suiv., ce que la cathédrale du Puy doit à l'imitation de l'art arabe de l'Espagne.

dan, en avait fait présent à la cathédrale à son retour d'Égypte : ainsi le rapportait la tradition. Il est difficile de se faire une idée d'une statue que d'anciens dessins nous montrent revêtue d'une robe ; on ne voit que la tête noire de la mère et de l'enfant. L'étrangeté de l'œuvre paraissait justifier la tradition : cette Vierge basanée avait l'air de venir d'Égypte. D'anciens historiens de la cathédrale, hommes d'imagination, la faisaient remonter jusqu'à Jérémie.

Une pareille statue ne pouvait guère inspirer l'art si raffiné du siècle de saint Louis. Il ne serait pas impossible pourtant que quelques-unes de nos Vierges noires n'en fussent des imitations : telle doit être l'origine de la Vierge noire de Moulins, de celle de Beaune et de beaucoup d'autres[1]. La Vierge du Puy était trop célèbre pour n'avoir pas été reproduite, mais ces images de pure dévotion appartiennent à peine à l'histoire de l'art.

II

Il y avait en France beaucoup d'autres églises célèbres, où les fidèles venaient en foule vénérer les reliques d'un saint : Saint-Martin de Tours, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Eutrope de Saintes, Saint-Léonard, Sainte-Foy de Conques, Saint-Pierre de Moissac, Saint-Gilles, Saint-Sernin de Toulouse. Chose curieuse, ces sanctuaires n'étaient pas isolés ; de grandes routes les unissaient entre eux, et les pèlerins allaient de l'un à l'autre. Mais ils allaient bien plus loin. Ces grandes routes se rapprochaient, en Gascogne, pour traverser les Pyrénées. Une fois les Pyrénées franchies, à partir de Puente la Reina, elles n'en faisaient plus qu'une seule : la route de Saint-Jacques de Compostelle. Ainsi, en France, toutes les voies de pèlerinage s'orientaient vers la Galice, toutes se dirigeaient, comme la voie lactée, vers Compostelle.

Ouvrons le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques*, écrit au XIIe siècle[2] ; nous y verrons que nos sanctuaires les plus fameux s'échelonnent sur quatre routes.

La première route venait de la Provence. C'est à Arles que le pèlerin s'arrêtait d'abord. Il y vénérait, près du Rhône, une haute colonne de marbre que le martyr saint Genès avait rougie de son sang. Il visitait ensuite les sept églises des Alyscamps, qui s'élevaient au milieu des anciens tombeaux : quiconque faisait dire une messe dans une de ces églises devait avoir pour défenseurs, au jour du Jugement, tous les justes ensevelis dans le cimetière. Après Arles, venait Saint-Gilles, où reposait un

1. La Vierge noire de la Daurade, à Toulouse, pouvait fort bien être, elle aussi, une imitation de celle du Puy, car elle n'était probablement pas antérieure au XIVe siècle ; *Bulletin de la Soc. archéol. du Midi*, 1903, p. 355 et suiv., Abbé Degert, *Origines de la Vierge noire de la Daurade*.

2. *Codex de Compostelle*, IVe Livre, publié par le P. Fita, Paris, 1882, in-12.

des plus illustres thaumaturges du monde chrétien. Les reliques de saint Gilles, ce solitaire venu jadis d'Athènes en Gaule, étaient contenues dans un magnifique sarcophage d'or. « C'est là, dit le *Guide*, que s'était couchée cette belle étoile de la Grèce » ; et sur la châsse on voyait briller les douze signes du zodiaque. De Saint-Gilles, en passant par Montpellier, on atteignait la fameuse abbaye de Saint-Guilhem-du-Désert, où Guillaume, le porte-étendard de Charlemagne, était venu finir ses jours dans la pénitence. On poursuivait son chemin par Toulouse, où l'on ne manquait pas de visiter la belle basilique élevée sur le tombeau de l'apôtre martyr, saint Sernin. De Toulouse, la route se dirigeait par Auch et Lescar vers les Pyrénées qu'elle franchissait au Somport ; elle descendait en Espagne par Jaca et Puente la Reina[1].

La seconde route était celle des pèlerins de la Bourgogne et de l'Est de la France. C'était la route des Cévennes, route périlleuse, où la cloche du monastère d'Aubrac guidait la nuit les voyageurs égarés. Elle passait par Notre-Dame du Puy et Sainte-Foy de Conques. La puissance de sainte Foy faisait de Conques le lieu des miracles ; le passant, avant de s'éloigner, buvait à la source qui jaillissait devant la porte de l'église. La route atteignait enfin la plaine à Saint-Pierre de Moissac. De Moissac elle se dirigeait vers Lectoure et Condom, traversait les vieilles villes d'Eauze et d'Aire, riches en souvenirs, et aboutissait à Ostabat, au pied des montagnes.

La troisième route, qui était, elle aussi, celle des pèlerins de l'Est, n'est indiquée qu'à grands traits. Elle partait de la belle église de la Madeleine à Vézelay, où la pécheresse obtenait le pardon des pécheurs. Bien loin vers l'Ouest, elle atteignait Saint-Léonard dans le Limousin. Saint-Léonard était le suprême espoir des prisonniers dans les ténèbres de leur cachot. Il en avait délivré un si grand nombre que son église était remplie de chaînes, de menottes et d'entraves : elles y étaient suspendues, au dedans et au dehors, comme des guirlandes. L'église de Saint-Front de Périgueux était une des stations de cette route. Aucun saint de France n'avait un plus beau tombeau que saint Front : il était circulaire comme celui du Seigneur. La route franchissait la Garonne à la Réole ; elle traversait Bazas, Mont-de-Marsan, Saint-Sever, Orthez, et rencontrait la route de Moissac à Ostabat.

La quatrième route partait d'Orléans. C'est là que, dans la cathédrale Sainte-Croix, le pèlerin pouvait voir le miraculeux calice de saint Euverte, ce calice que la main du Christ, apparaissant au-dessus de l'autel, avait un jour consacré. En suivant la Loire, le voyageur arrivait au sanctuaire de Saint-Martin de Tours, le lieu de pèlerinage le plus antique et le plus célèbre de la France. Il y avait sur cette route, qui traversait le Poitou et la Saintonge, des églises vénérées : Saint-Hilaire de Poi-

1. Nous complétons les indications du *Guide* des pèlerins, qui deviennent insuffisantes à partir de la Gascogne, par les travaux des érudits modernes, notamment Lavergne, *Les chemins de Saint-Jacques en Gascogne*, Bordeaux, 1887 ; Dufourcet, *Les voies romaines et les chemins de Saint-Jacques*, *Congrès archéol. de Dax et Bayonne*, 1888, p. 241 et suiv. ; abbé Daux, *Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle*, Paris, 1898, in-8°.

tiers, avec le tombeau du grand docteur ; Saint-Jean-d'Angély, où se conservait la tête de saint Jean-Baptiste, où un chœur de cent moines chantait jour et nuit les louanges du Précurseur ; Saint-Eutrope de Saintes, grande basilique qu'emplissaient les malades ; Saint-Romain de Blaye, où était enseveli le paladin Roland, « martyr du Christ » ; Saint-Seurin de Bordeaux, où se voyait le cor d'ivoire du héros, fendu par la puissance de son souffle.

Après Bordeaux, on entrait dans le grand désert des Landes, contrée sauvage, où le voyageur qui s'écartait un instant du sentier enfonçait dans le sable jusqu'aux genoux. On se reposait à Belin ; là, un grand tombeau enfermait les corps des saints martyrs Olivier, Gondebaud, Ogier le Danois, Arastain de Bretagne, Garin le Lorrain et de beaucoup d'autres guerriers de Charlemagne, tués en Espagne pour la foi du Christ. On traversait ensuite Labouheyre, Dax, Sorde, et on atteignait enfin les Pyrénées à Ostabat, non loin du port de Cize. C'est là que se rencontraient les trois grandes routes de Saint-Jacques. Sur la montagne s'élevait une antique croix érigée, disait-on, par Charlemagne : le grand empereur y avait prié la face tournée vers Saint-Jacques de Compostelle. Les pèlerins l'imitaient, et chacun d'eux, auprès de la croix de pierre, plantait une petite croix de bois. Le port de Cize conduisait à Roncevaux, où passaient tous les pèlerins qui ne franchissaient pas les Pyrénées au Somport. Dans l'église de Roncevaux ils admiraient la pierre que Roland avait fendue avec son épée. Après avoir traversé le fameux champ de bataille, ils descendaient vers la Navarre : c'était la partie la plus dangereuse du voyage. Là, ils rencontraient des montagnards aux jambes nues, des hommes farouches qui portaient un court manteau noir orné de franges et des sandales de cuir velu ; ils avaient deux javelots à la main et un cor suspendu à la ceinture. Parfois ils poussaient un cri qui imitait le hurlement du loup ou le gémissement de la chouette, et soudain des compagnons surgissaient à leur côté. C'étaient les Basques, le plus inhospitalier des peuples et le plus redoutable aux voyageurs. Ils parlaient un langage incompréhensible : ils appelaient le vin *ardum*, le pain *orgui*, l'eau *uric*, et le *Guide*, ici, donne quelques mots de cette langue sauvage.

Les deux routes des montagnes, celle du Somport et celle du port de Cize, se réunissaient à Puente la Reina, et, à partir de là, une route unique conduisait, par Estella, Burgos, Fromista, Carrion, Sahagun, Leon, Astorga, à Saint-Jacques de Compostelle. C'est à Monte San Marcos que, dans le lointain, on apercevait pour la première fois les clochers de la basilique de Saint-Jacques. Celui qui les voyait le premier était proclamé le *roi* des pèlerins, et ce surnom passait du père au fils comme un titre de noblesse. Enfin, après des mois de voyage, le pèlerin venait s'agenouiller au tombeau de l'apôtre.

Par quel miracle saint Jacques le Majeur, apôtre de la Palestine, décapité à Jérusalem, au témoignage de tous les anciens écrivains ecclésiastiques, pouvait-il

être enseveli à l'extrémité de la Galice? Cette singulière tradition, comme l'a montré Mgr Duchesne, n'est pas très ancienne[1]. Au VIIe siècle, un document apocryphe d'origine orientale affirme, pour la première fois, que saint Jacques le Majeur est venu évangéliser l'Espagne. De ce voyage les écrivains espagnols des premiers siècles, Paul Orose, Idace, Martin de Braga, si bien informés des antiquités religieuses de leur pays, ne savent rien.

Deux siècles passent, et la légende semblait devoir être à jamais stérile, lorsque vers 830 le bruit se répandit que l'évêque d'Iria, Théodemir, venait de découvrir le tombeau de saint Jacques en Galice. Trente ans après, en 860, le martyrologe d'Adon, rédigé en France, admet, comme un fait certain, que l'apôtre Jacques repose à l'extrémité de l'Espagne, non loin de la mer. « Ses os sacrés, ajoute l'auteur, y ont été apportés de Jérusalem. »

C'est donc seulement vers le milieu du IXe siècle que l'Europe chrétienne commença à entendre parler du fameux tombeau de Compostelle. Les siècles suivants embellirent ces premiers récits un peu trop nus. On expliqua pourquoi le corps de saint Jacques avait été apporté de Jérusalem en Galice. Sept de ses disciples, qui avaient évangélisé l'Espagne avec lui, voulurent que ses reliques pussent y reposer pour sanctifier à jamais la terre de son apostolat.

Au Xe siècle, le tombeau de saint Jacques commença à attirer les étrangers. Le plus ancien pèlerin français dont il soit fait mention, Gotescalc, évêque du Puy, fit le voyage en 951. Les pèlerins de Saint-Jacques étaient déjà nombreux au XIe siècle; mais, au commencement du XIIe, leurs longs cortèges retardaient les voyageurs sur les routes[2]. C'est alors que fut écrit à leur usage le *Livre de Saint-Jacques*[3]. Dans ce livre fameux, on leur raconte la translation des reliques de l'apôtre de Jérusalem en Galice, la découverte de son tombeau et les nombreux miracles dont il a favorisé ses serviteurs. Mais ce n'est pas tout : la *Chronique de Turpin* est un des chapitres du livre; Charlemagne et ses preux, vainqueurs des infidèles, y sont présentés comme les premiers pèlerins de Saint-Jacques. Enfin l'ouvrage se termine par le *Guide* du voyageur que nous venons d'analyser[4].

Le *Livre de Saint Jacques* a été composé en France. M. Bédier a montré qu'il était, suivant toutes les vraisemblances, l'œuvre des moines de Cluny. Aux arguments qu'il donne on peut en ajouter un autre qui me paraît avoir la force d'une preuve. Sur les quatre grandes routes de France qui conduisaient les pèlerins de Saint-Jacques vers les Pyrénées, il y avait, aux principales étapes, des monastères

1. *Annales du Midi*, 1900, t. XII, p. 145.

2. *Vix patebat liber callis; Historia Compostellana* dans l'*España sagrada* de Florez, t. XX.

3. Le plus bel exemplaire du *Livre de Saint-Jacques* se conserve aujourd'hui dans la Bibliothèque du chapitre de Compostelle. Il a été écrit après 1139.

4. Pour l'étude approfondie du *Livre de Saint-Jacques*, on ne peut que renvoyer aux *Légendes épiques* de M. J. Bédier, t. III, p. 75 et suiv.

de l'ordre de Cluny : Saint-Gilles, Saint-Pierre de Moissac, la Madeleine de Vézelay, Saint-Jean-d'Angély, Saint-Eutrope de Saintes. Les voyageurs eussent fort bien pu suivre d'autres routes : c'est de propos délibéré que l'auteur du *Guide* les dirige vers ces grandes abbayes affiliées à Cluny. De même, en Espagne, les prieurés de l'ordre de Cluny s'échelonnaient sur la route de Compostelle : Saint-Jean de la Peña, près du col du Somport, Sainte-Colombe de Burgos, Saint-Zoïle de Carrion, Sahagun. Il n'y a point là de hasard. Nous commençons à entrevoir que ce sont les grands abbés de Cluny qui ont organisé, dès le XI[e] siècle, le pèlerinage de Saint-Jacques. Ils y ont vu le moyen le plus efficace de secourir les chrétiens d'Espagne dans leur éternelle croisade contre les Maures ; car le pèlerin devenait sans peine un soldat. Le chevalier français, qui avait franchi les Pyrénées pour prier au tombeau de l'apôtre, restait en Espagne et combattait aux côtés du Cid. Ces barons français venaient de toutes les parties de la France ; toutefois les chevaliers bourguignons étaient plus nombreux que ceux des autres provinces : c'est qu'ils étaient enrôlés par Cluny [1].

La croisade fut toujours une des grandes pensées de Cluny. On le vit bien le jour où Urbain II, ancien moine clunisien, appela la France entière à la guerre sainte ; ce jour-là, le rêve séculaire de la grande abbaye fut réalisé. Mais les abbés de Cluny n'avaient pas attendu le concile de Clermont pour prêcher la croisade ; de bonne heure ils s'émurent de la lutte grandiose que l'Espagne soutenait depuis tant de siècles contre les infidèles. Ils l'aidèrent de tout leur pouvoir ; ils enrôlèrent à son service nos plus hardis barons ; ils enrôlèrent jusqu'aux anciens héros ; ils donnèrent Charlemagne et ses preux en exemple aux chevaliers. Dans l'intérêt de la guerre sainte, Cluny n'hésitá pas à adopter les chansons de gestes que chantaient les jongleurs. Du pèlerinage de Saint-Jacques et de la guerre d'Espagne est née la *Chanson de Roland*.

III

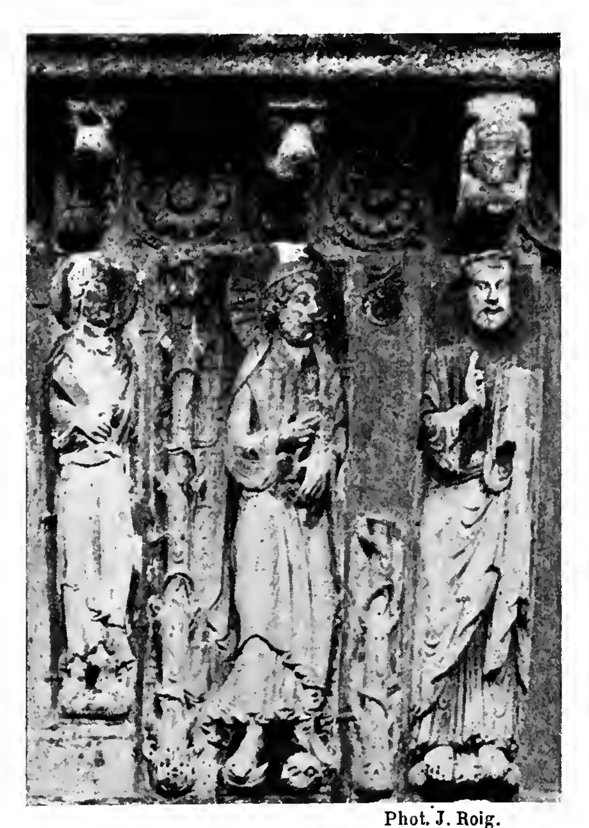
C'est un vif plaisir pour le voyageur moderne qui parcourt la France de suivre un instant ces poétiques routes des pèlerins de Compostelle. Des noms antiques semblent lui tracer son chemin : il rencontre la croix de Saint-Jacques, la chaussée de Saint-Jacques, la porte de Saint-Jacques, la chapelle de Saint-Jacques. Ici, s'élevait l'hôpital, dédié le plus souvent à saint Jacques, mais parfois aussi à saint Christophe ou à saint Julien, patrons des voyageurs. Mais hélas ! presque tout le décor de la vieille route a disparu. On ne voit plus l'auberge où se balançait

1. E. Petit, *Croisade bourguignonne contre les Sarrasins d'Espagne au XI[e] siècle*, *Rev. histor.*, 1886, t. XXX.

« l'image du grand saint Jacques », ni, au bord du chemin, le petit oratoire dédié à l'apôtre. On ne voit plus la croix où le voyageur s'arrêtait pour prier et pour contempler, un instant, avec inquiétude, les nuages qui montaient du côté du couchant. Çà et là, pourtant, apparaît un beau reste du passé. Près de Notre-Dame du Puy, on voit encore l'hôpital des pèlerins. Les deux chapiteaux romans du portail invitent toujours le voyageur à entrer sans crainte : sur l'un, il reçoit le pain des mains de la charité, *Karitas* ; sur l'autre, il est couché dans un lit et soigné avec sollicitude. A Pons, la route de Saint-Jacques passe sous une belle voûte du XII[e] siècle, une sorte d'arc de triomphe qui introduisait dans l'hôpital ; des fers à cheval gravés sur la pierre sont les ex-voto du passant.

Mais c'est l'Espagne qui a conservé, sur la route de Saint-Jacques, le plus bel asile de pèlerins. L'Hôpital du Roi, fondé au XII[e] siècle à l'entrée de Burgos, fut refait au XVI[e], et il s'embellit alors, pour accueillir le voyageur, de toutes les grâces de la Renaissance.

D'innombrables monuments ont péri ; il en reste assez, toutefois, pour que nous puissions affirmer que l'art du moyen âge a cheminé, lui aussi, sur les routes de Compostelle. C'est par ces routes que quelques-unes des créations des artistes se sont répandues.



Phot. J. Roig.

Fig. 181. — Saint Jacques entre deux troncs d'arbres. Portail des Orfèvres. Saint-Jacques de Compostelle.

On y rencontre d'abord un type nouveau de saint Jacques. Quand on arrive devant le portail méridional de Saint-Sernin, à Toulouse, on remarque, dans la partie haute, un grand bas-relief qui représente saint Jacques (fig. 40). Il porte le livre des Évangiles, debout entre deux troncs d'arbres ébranchés. Le nom de l'apôtre est inscrit autour de son nimbe. On se souvient aussitôt que Saint-Sernin était une des étapes de la route de Compostelle, et l'idée se présente à l'esprit que ce saint Jacques de Toulouse annonçait au pèlerin le lointain saint Jacques de la Galice. L'hypothèse se change en certitude, quand on étudie la *Puerta de Platerias*, le Portail des Orfèvres, à Santiago de Compostelle. On y découvre dans les parties hautes, parmi beaucoup d'autres bas-reliefs appliqués au mur, une figure de saint Jacques pareille à celle de Toulouse : l'apôtre porte le livre, et il est debout entre deux troncs d'arbres ébranchés que le *Guide* du XII[e] siècle appelle des cyprès (fig. 181). Les ressemblances s'étendent au détail : à Compostelle, comme à Toulouse, saint Jacques a son nom gravé sur son nimbe. Un premier regard

jeté sur le Portail des Orfèvres éveille le souvenir des monuments du Midi de la France; un examen plus attentif démontre, comme on le voit, qu'il n'a pu être décoré que par des sculpteurs venus de Toulouse.

Nous avons là la première image de saint Jacques créée par le pèlerinage, au commencement du xii[e] siècle. Elle n'est pas très caractéristique encore, cependant les deux mystérieux cyprès lui donnent une physionomie à part.

Mais bientôt les pèlerins vont façonner leur saint. Quand ils avaient prié au tombeau de l'apôtre, s'ils sortaient de la basilique par la porte du nord, qu'on appelait la Porte de France, ils se trouvaient dans un vaste parvis. Là, près d'une magnifique fontaine qui passait pour la plus belle du monde chrétien, des marchands étalaient des courroies, des panetières, de petits barils de vin, des plantes médicinales[1]. Mais ce que les voyageurs achetaient de préférence, c'étaient les belles coquilles, régulières comme des œuvres d'art, qu'on recueillait sur les plages de la Galice. Elles furent, dès le xii[e] siècle, la marque distinctive du pèlerin de Saint-Jacques. Au retour, il les attachait fièrement à sa panetière, et cet emblème sacré le rendait inviolable. Qui eût osé porter la main sur le pèlerin de Saint-Jacques? De terribles récits avaient appris à tous comment l'apôtre savait punir les coupables.

Dans les premières années du xiii[e] siècle, la panetière timbrée de la coquille était devenue comme le blason du pèlerin de Saint-Jacques. C'est alors que saint Jacques lui-même en fut revêtu, et, chose bien digne de remarque, c'est sur une des routes de Compostelle que nous le rencontrons pour la première fois avec cet attribut. Les voyageurs qui venaient de la France du Nord, arrivés à Blaye, s'embarquaient souvent pour Bordeaux; mais, souvent aussi, au lieu de remonter la Gironde, ils la descendaient jusqu'à Soulac. Ils y étaient attirés par le légendaire tombeau de sainte Véronique. De Soulac, la route se dirigeait droit vers le Sud, parallèlement à l'Océan; elle longeait les sauvages étangs des Landes, puis elle pénétrait dans des solitudes où l'on n'entendait plus que le cri des oiseaux de mer. On rencontrait de distance en distance des villages, qui étaient des lieux d'asile au milieu des sables : Biscarosse, Mimizan, Bias, Saint-Julien; c'est ainsi que l'on arrivait à Bayonne. La vieille église de Notre-Dame de Mimizan a presque complètement disparu aujourd'hui; cependant on voit encore, réunis sous le clocher, les restes de ses deux portails : près d'un Christ en majesté, s'alignent des figures d'apôtres. Si rude qu'elle soit, l'œuvre a quelques-uns des caractères de l'art du xiii[e] siècle. Toutefois, certains traits archaïques surprennent : un des apôtres a les jambes croisées, comme les apôtres de la vieille école toulousaine. Il en faut conclure que les apôtres de Mimizan sont des premières années du xiii[e] siècle[2]. S'il en est ainsi, nous avons à Mimizan une des plus

1. *Codex de Compostelle*, éd. Fita, Liv. IV, ch. ix, 5, 6.

2. Un autre trait archaïque, c'est que, si l'on en excepte saint Pierre, saint Paul et saint Jacques le Majeur, es apôtres n'ont pas d'attributs.

anciennes statues de saint Jacques le Majeur représenté avec la panetière ornée de la coquille. N'est-il pas intéressant de rencontrer sur la route des pèlerins ce saint Jacques pareil aux pèlerins eux-mêmes? A partir de ce moment, la coquille ne disparaîtra plus de la panetière ou de la tunique de l'apôtre; elle deviendra son attribut ordinaire.

Mais ce n'est pas tout. Le saint Jacques de Mimizan porte à la main un bâton, et ce trait le rapproche encore du pèlerin qui passe sur la route. C'est à Compostelle que l'apôtre fut représenté pour la première fois le bâton à la main. On le voit avec le bâton au trumeau du Portail de la Gloire, œuvre magnifique, achevée en 1183 par maître Mathieu (fig. 182). Ce bâton semble être à la fois celui du missionnaire et celui de l'évêque. La cathédrale de Compostelle conserve encore aujourd'hui le bâton de saint Jacques, enfermé dans un étui de métal : jadis les pèlerins en touchaient l'extrémité. Des légendes le rendaient plus vénérable encore : un vitrail de Chartres, aujourd'hui détruit, représentait Jésus-Christ en personne remettant le bourdon à saint Jacques. Il n'est donc pas surprenant de voir de bonne heure ce fameux bâton aux mains de l'apôtre. Mais, chose curieuse, c'est encore sur les routes de pèlerinage que nous le rencontrons. Il ne l'a, en effet, ni au portail méridional de Chartres, ni au portail septentrional de Reims, ni au grand portail d'Amiens, mais il l'a déjà à Mimizan. Il l'a à Burgos, au Portail du Sarmental, belle œuvre de la première partie du XIIIe siècle : saint Jacques, enveloppé d'un grand manteau, appuyé des deux mains sur son haut bâton, ressemble au pèlerin qui se repose un instant avant de reprendre son voyage. A Bayonne, à l'extrémité de la route des Landes, nous retrouvons encore saint Jacques le bâton à la main. Nous le retrouvons pareil à Saint-Seurin de Bordeaux, étape fameuse des pèlerins du Nord [1]. Nous le retrouvons enfin à la Grande-Sauve. Longtemps le monastère de la Grande-Sauve, en Guyenne, fut le point de départ des pèlerins de ces régions; c'est là qu'ils recevaient l'abso-



Phot. J. Roig.

Fig. 182. — Saint Jacques assis. Portail de la Gloire. Saint-Jacques de Compostelle.

1. On le voyait aussi avec son bâton (aujourd'hui le bâton est brisé) au portail de Dax, sur une des routes de Saint-Jacques.

lution de leurs péchés et qu'ils faisaient bénir leur bâton de voyage avant de partir pour Compostelle. Par des chemins de traverse, ils rejoignaient la route de Bordeaux à Mont-de-Marsan, ou, s'ils le préféraient, la route de Mimizan à Bayonne[1]. L'église principale de la Grande-Sauve est aujourd'hui à moitié détruite, mais la petite église Saint-Pierre subsiste. Son chevet est décoré de plusieurs statues du XIIIe siècle, parmi lesquelles on remarque un saint Jacques, qui a le bâton à la main et porte en sautoir la panetière ornée de coquillages[2].

Ainsi le bâton de Compostelle devint petit à petit un des attributs de saint Jacques. Certaines images que les pèlerins voyaient dans la basilique eurent aussi à la longue leur influence sur l'art. A Compostelle, les anciennes représentations de saint Jacques sont étrangement solennelles : il est assis, comme un souverain, au trumeau du Portail de la Gloire. Il était assis encore au ciborium qui s'élevait, au XIIe siècle, au-dessus de son tombeau[3]. Aujourd'hui la statue de l'apôtre qui s'offre sur le grand autel à la vénération des fidèles est une statue assise. Cette statue peinte et revêtue d'une pèlerine d'argent est fort difficile à dater ; certains érudits espagnols veulent qu'elle soit du temps de saint Ferdinand, c'est-à-dire du XIIIe siècle[4]. Si elle est plus récente, elle reproduit, à n'en pas douter, un ancien modèle, car cette attitude hiératique nous reporte au XIIe siècle.

Or, au commencement du XIVe siècle, on voyait à Paris, sur l'autel de l'église Saint-Jacques-des-Pèlerins, une statue assise de l'apôtre. Elle était l'œuvre de Guillaume de Heudicourt, qui, chose étrange, l'avait sculptée dans un bateau sur la Seine. Du bateau elle avait été portée en procession jusqu'à l'église[5]. Nous devinons là le désir de rappeler symboliquement l'arrivée du corps de saint Jacques en Espagne et le transfert de ses reliques du rivage de la mer à Compostelle. C'était donc bien non pas l'un des douze apôtres, mais le grand saint de l'Espagne que représentait la statue de Guillaume de Heudicourt ; et elle le représentait assis sur l'autel, tel que les pèlerins le voyaient dans la basilique de Compostelle. Cette œuvre si intéressante a malheureusement disparu ; mais le Musée de Beauvais conserve un saint Jacques de la même époque, qui peut nous en donner une idée. Assis, comme le saint Jacques de Paris, le saint Jacques de Beauvais était, sans aucun doute, placé sur un autel. Il s'inspirait évidemment de la statue de Compostelle, mais la solennité hiératique de l'original s'était ici métamorphosée en noblesse.

1. On trouvera cet itinéraire dans Cirot de la Ville, *Hist. de la Grande-Sauve*, Paris, 1844, in-8°, t. I, p. 504.

2. Voir Léo Drouyn, *Album de la Grande-Sauve*, Bordeaux, 1851, in-fol.

3. *Beatus Jacobus residet in medio*, *Codex de Compostelle*, éd. Fita, § 14.

4. Fita, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, 1880, p. 78-79. La statue est reproduite.

5. Les documents ont été publiés par Bordier dans les *Mémoires de la Société de l'hist. de Paris*, t. II, p. 349 et suiv.

Jusqu'au XVIe siècle, on retrouve des images de saint Jacques assis, qui perpétuent le souvenir d'une statue vénérée[1].

C'est à Compostelle encore que nous voyons apparaître, dès le XIIe siècle, un épisode de la légende de saint Jacques qui eut une longue fortune. Une des portes de la basilique nous montre, dans son tympan, l'apôtre à cheval, tenant d'une main une épée, de l'autre une bannière. On racontait, en effet, qu'en 834, pendant la bataille de Clavijo, don Ramire reconnut dans la mêlée saint Jacques monté sur un cheval blanc. Il le vit, l'épée à la main, mettre en déroute les infidèles en brandissant son étendard. Ces apparitions se renouvelèrent dans d'autres rencontres, si bien que l'apôtre, métamorphosé en chevalier, devint le champion de l'Espagne, et s'appela désormais le « matamoro », le tueur de Maures.

Il sembla naturel de représenter saint Jacques sous l'aspect d'un soldat, dans une église où le pèlerin devenait souvent un croisé. La légende, toutefois, resta longtemps enfermée en Espagne : il serait intéressant de l'y suivre. La France en préféra une autre : elle représenta saint Jacques apparaissant à Charlemagne et montrant au grand empereur le chemin de la Galice. Ce fut seulement à la fin du moyen âge que l'on vit dans nos verrières saint Jacques chargeant les infidèles à la bataille de Clavijo[2]. Déjà moins fréquenté, le vieux sanctuaire agissait encore sur l'art.

IV

Ainsi s'enrichit peu à peu l'iconographie de saint Jacques. Mais le pèlerinage de Compostelle eut sur l'art une autre sorte d'influence qu'il faut brièvement indiquer ici. Il propagea un admirable type d'église.

On rencontre, en effet, sur les routes des pèlerins, plusieurs grandes basiliques qui se ressemblent. Voici, sur la route du Languedoc, Saint-Sernin de Toulouse, une des plus magnifiques églises romanes de la France. Il y a un profond passé dans cette belle église de Saint-Sernin : le chœur est plus vieux que la première croisade, plus vieux que la *Chanson de Roland*. Quand s'élevèrent les colonnes du sanctuaire, le Cid était encore vivant.

Où réside l'originalité de Saint-Sernin ? Dans le chœur d'abord, entouré d'un beau déambulatoire sur lequel s'ouvrent des chapelles rayonnantes ; dans le transept ensuite, si large qu'il a reçu, comme une nef, des bas-côtés surmontés d'une tribune ; dans la nef enfin, que de doubles bas-côtés accompagnent, que de vastes tri-

1. Statue assise de saint Jacques à Notre-Dame de Verneuil. Au XVIe siècle, les méreaux de la confrérie de Saint-Jacques-la-Boucherie représentent encore saint Jacques assis. Forgeais, *Plombs historiés*, t. III, p. 104.

2. Vitrail de Notre-Dame de Châlons-sur-Marne.

bunes éclairent d'un jour diffus. Ce clair-obscur fait paraître plus légère la voûte en berceau, où ne s'ouvre aucune fenêtre. A l'extérieur, le crescendo des chapelles rayonnantes, du chœur et enfin du haut clocher s'élevant au carré du transept donne au chevet un admirable élan.

Suivons maintenant la route du Puy à Moissac : à Sainte-Foy de Conques nous retrouvons Saint-Sernin. Au lieu d'être, comme la basilique de Toulouse, bâtie en briques roses dont la couleur enchante sous ce ciel lumineux, l'église de Conques est bâtie en pierres. Fille d'une âpre contrée, elle semble plus rude. Mais il ne faut pas s'arrêter aux apparences, car on retrouve, à Conques, tout ce qui fait l'originalité de Saint-Sernin : le déambulatoire à chapelles rayonnantes, le vaste transept avec ses bas-côtés, la nef avec ses tribunes[1]. C'est le même plan, la même élévation, la même silhouette extérieure.

Au delà de Conques, la route conduisait le pèlerin à Figeac, où l'accueillait le monastère clunisien de Saint-Sauveur. Or, l'église Saint-Sauveur, avant les retouches qui en ont altéré le caractère, ressemblait à l'église de Conques[2].

Nous voici maintenant sur la route de Vézelay à Saint-Léonard et à Périgueux. Limoges était une des étapes de cette route, et l'on voit encore au Musée le tombeau de deux époux qui allaient à Compostelle et qui moururent à Limoges. Les pèlerins ne manquaient pas de s'y arrêter pour prier au tombeau de saint Martial, l'apôtre de l'Aquitaine. L'église de Saint-Martial de Limoges, détruite pendant la Révolution, ne nous est connue que par d'anciens plans et d'anciens dessins[3]. C'en est assez pour que l'on puisse affirmer que Saint-Martial ressemblait trait pour trait à Sainte-Foy de Conques et à Saint-Sernin de Toulouse[4].

Allons tout droit à l'extrémité du chemin. Qu'est-ce que la fameuse basilique de Saint-Jacques de Compostelle ? Une église dont le plan est presque exactement celui de Saint-Sernin de Toulouse. L'élévation est pareille, les dimensions des deux édifices sont elles-mêmes à peu près identiques ; si Saint-Jacques avait, comme Saint-Sernin, des bas-côtés doubles, les deux plans pourraient se superposer.

Toutes ces basiliques ont été entreprises au XIe siècle, à peu d'années de distance. L'église de Sainte-Foy de Conques fut commencée sous l'abbé Odolric vers 1050 ; celle de Saint-Martial de Limoges, sous l'abbé Adémar vers 1063 ; celle de Saint-Jacques de Compostelle, entre 1075 et 1078 ; celle de Saint-Sernin de Toulouse, vers la même époque, car en 1096 le pape Urbain II put en consacrer le chœur.

Où est né ce type d'église, le plus grandiose que l'âge roman ait conçu ? Où est

1. Il n'y a qu'une différence : la nef de Conques a des bas-côtés simples au lieu d'avoir des bas-côtés doubles.
2. Les anciennes tribunes sont parfaitement visibles dans le transept.
3. Ch. de Lasteyrie, *L'abbaye Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901, in-8°.
4. Comme à Conques, la nef avait des bas-côtés simples.

l'église-mère ? Il y a, dans le *Guide* du pèlerin du XIIe siècle, une phrase qui est un trait de lumière. On y lit ceci : « Sur le tombeau de saint Martin de Tours s'élève une vaste basilique construite avec un art admirable : *elle ressemble à celle de Saint-Jacques.* » Ainsi l'auteur du *Guide* avait remarqué que Saint-Martin de Tours ressemblait à Saint-Jacques de Compostelle. On peut se fier à son coup d'œil, car maints passages de son livre prouvent qu'il savait voir. Il semble insinuer que Saint-Jacques est le modèle, et Saint-Martin la copie ; mais, en cela, il se trompe, car c'est le contraire qui est vrai.

En détruisant Saint-Martin de Tours, la Révolution française a fait disparaître un de ces monuments-types qui expliquent toute une architecture. Dès le Ve siècle, la basilique de Saint-Martin fut le centre religieux de la Gaule : elle resta celui de la France pendant tout le haut moyen âge. Le sanctuaire de Tours fut pour nos ancêtres ce que le temple de Delphes fut pour les Grecs ; on venait demander à saint Martin non seulement des guérisons, mais des oracles. Son église, réédifiée plusieurs fois, resta pendant des siècles la plus belle de toutes.

Un plan levé au moment de la destruction de la basilique, une vue des nefs en ruines, dessinée en 1798, voilà, avec deux tours encore debout, tout ce qui nous reste aujourd'hui de Saint-Martin[1]. Il suffit d'étudier un instant ce plan, pour reconnaître que le vieil auteur du *Guide* des pèlerins avait raison. Voici, comme à Saint-Jacques de Compostelle, le chœur avec son déambulatoire et ses cinq chapelles rayonnantes ; voici, comme à Saint-Jacques, le transept pareil à une nef avec ses bas-côtés ; quant à la nef elle-même, c'est celle de Saint-Sernin de Toulouse, car elle a des bas-côtés doubles. L'examen du médiocre dessin qui représente les ruines nous apporte de nouvelles certitudes. La nef, avec ses arcades en plein cintre, sa haute tribune romane, rappelle de tout point celle de Saint-Sernin ou celle de Saint-Jacques. Le transept à moitié démoli nous laisse voir, comme dans une coupe d'architecture, ses bas-côtés et les tribunes qui les surmontent. Il devient évident pour nous que Saint-Martin de Tours ressemblait aux autres grandes églises des routes de Saint-Jacques.

Mais quelle était la date de l'église Saint-Martin ? Quelques archéologues ont pensé qu'elle avait été reconstruite après l'incendie de 1202. Notre dessin prouve le contraire : tout le corps de l'édifice fut conservé, on se contenta de refaire les voûtes. La nef romane reçut alors une voûte gothique, une voûte à croisée d'ogives soutenue par des arcs-boutants. Ce fut alors que des fenêtres furent ouvertes dans la nef. Ce fut alors aussi que fut agrandi le déambulatoire avec ses chapelles rayonnantes. Les fouilles de 1886 ont fait retrouver l'ancien[2] ; moins vaste, il avait la

1. On trouvera, avec le plan de l'église, la vue de ses ruines, dans Ch. de Grandmaison, *Tours archéologique*, Paris, 1879, in-8°, p. 51 et 57.

2. *Résultat des fouilles de Saint-Martin de Tours en* 1886, Niort, 1893.

forme et les dimensions du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques de Compostelle.

L'église Saint-Martin dont nous avons le plan et le dessin est, j'en suis convaincu, celle que le trésorier Hervé fit reconstruire de 997 à 1014. Elle a pu être retouchée au cours du XIe siècle, à la suite d'incendies partiels, mais ses grandes lignes ne changèrent pas. Il est même probable que la basilique d'Hervé reproduisait la forme d'une basilique antérieure, car, sous le déambulatoire à chapelles rayonnantes d'Hervé, on en a retrouvé un autre beaucoup plus antique. De même le transept à bas-côtés et à tribunes, qui date du temps d'Hervé[1], reproduisait probablement un transept pareil, mais beaucoup plus ancien, car cette belle disposition du transept à collatéraux surmontés de tribunes remonte jusqu'aux premiers siècles du christianisme. La basilique de Saint-Menas, récemment découverte dans la Basse-Égypte, en a fourni un exemple qui est du temps de l'empereur Arcadius[2].

On ne s'étonne nullement de voir apparaître ces grandes conceptions à Saint-Martin de Tours, c'est-à-dire dans la plus antique et la plus belle de toutes les églises de pèlerinage de France. Elles convenaient à une basilique qui recevait des milliers de pèlerins. Les doubles bas-côtés de la nef, ceux du transept, divisaient la foule, y introduisaient l'ordre, tandis que le déambulatoire lui permettait de faire le tour du saint tombeau. C'est donc le sanctuaire de Saint-Martin qui a été le modèle de toutes les églises de la route de Compostelle ; on jugeait qu'on ne pouvait rien inventer de plus parfait.

Ces imitations de Saint-Martin étaient plus nombreuses que nous ne pensons. Des fouilles faites, il y a quelques années, ont fait retrouver le plan de la nef et du transept de la cathédrale romane d'Orléans[3]. La nef a de doubles bas-côtés, et les transepts ont des collatéraux, comme la nef et les transepts du Saint-Martin d'Hervé. Les deux édifices étaient presque contemporains. Des fouilles nouvelles nous rendront peut-être un jour le plan du chœur de la cathédrale d'Orléans : on peut annoncer d'avance, je crois, qu'il apparaîtra avec un déambulatoire et des chapelles rayonnantes. Dès maintenant, nous devinons que la cathédrale d'Orléans, station de la route de Saint-Jacques, était de la famille des grandes églises de pèlerinage.

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher tout ce que l'architecture romane doit à Saint-Martin de Tours. Qu'il me suffise de dire que les belles églises romanes de l'Auvergne en dérivent suivant toutes les vraisemblances[4], et que la magnifique

1. Abbé Plat, *Bulletin monumental*, 1913, p. 531.

2. K. M. Kaufmann, *Die Menasstadt*, Leipzig, 1910, in-fol., p. 67 (plan).

3. Lefèvre-Pontalis et E. Jarry, *La cathédrale romane d'Orléans*, *Bulletin monumental*, 1904.

4. La cathédrale de Clermont, consacrée par l'évêque Étienne II, en 946, avait, comme le prouvent les fouilles faites dans la crypte, un déambulatoire à chapelles rayonnantes. Ce déambulatoire dérivait du premier déambulatoire de Saint-Martin de Tours, qui était fort antérieur à celui d'Hervé.

église de Cluny en reproduisait maint détail. Mais nous ne voulons parler ici que des églises de pèlerinage. Ces belles basiliques, dressant leurs silhouettes pareilles de Saint-Martin de Tours à Saint-Jacques de Galice, font merveilleusement comprendre que les chemins de Compostelle ont été les grandes routes de l'art.

On le sent bien vivement en Espagne, car on y retrouve aux principales étapes de la route de Saint-Jacques la sculpture romane de la France.

Quand on descend par le col du Somport, on rencontre des chapiteaux toulousains à Saint-Jean de la Peña et à Jaca; quand on descend par Roncevaux, on en rencontre à Pampelune. Les deux routes se réunissent à Puente la Reina où l'on retrouve l'art de la France. On le retrouve presque à chaque étape : aux beaux bas-reliefs de l'église d'Estella, aux chapiteaux de Fromista, à la façade de Carrion, au bas-relief de l'église clunisienne de Sahagun[1], au portail de San-Isidro de Leon, où l'on reconnaît l'art de Toulouse et de Saint-Bertrand de Comminges. On le retrouve enfin à l'extrémité de la route, à Saint-Jacques de Compostelle. Les artistes qui couvrirent de bas-reliefs les portails latéraux de la basilique venaient tous de France, et la plupart d'entre eux avaient fait leur apprentissage dans les ateliers de Toulouse ou de Moissac. La route de Saint-Jacques fut pour l'Espagne la route de la civilisation. C'est par là que lui arrivait ce que la France produisait de plus raffiné : la poésie, l'art, l'orfèvrerie, les émaux de Limoges. C'est par cette route aussi, d'ailleurs, que l'Espagne fit pénétrer chez nous les œuvres de son génie : l'admirable *Apocalypse* de Saint-Sever, dont nous avons longuement parlé, reproduit les Apocalypses de l'Espagne. L'abbaye de Saint-Sever, où elle fut enluminée, est en France une des stations de la route de Saint-Jacques.

Mais il est un fait, qui n'a jamais été remarqué, et qui est bien plus curieux encore.

La grande sculpture du XIIIe siècle, cet art magnifique dont on suit tous les progrès de Chartres à Paris, de Paris à Amiens, d'Amiens à Reims, demeura pendant quelques années inconnue du Midi de la France. Quand elle y pénétra, ce fut par la route de Saint-Jacques.

Au Sud de la Loire, c'est à Poitiers qu'on rencontre d'abord la sculpture du XIIIe siècle. Les trois portails de la cathédrale n'ont pas la perfection des grands ensembles de l'Ile-de-France ou de la Champagne, mais ils les imitent. Autour du Christ-juge, la Vierge, saint Jean et les anges sont disposés exactement comme à Notre-Dame de Paris. Mais, au tympan voisin, l'histoire de saint Thomas a été racontée par un artiste qui connaissait Reims : ses personnages sveltes retiennent quelque chose de l'élégance champenoise.

A Bordeaux, on retrouve l'art du Nord. La cathédrale et l'église Saint-Seurin

1. C'est une Vierge, aujourd'hui au Musée archéologique de Madrid.

nous montrent toutes les deux le Jugement dernier. Le tympan de la cathédrale est d'une admirable noblesse ; c'est l'œuvre d'un artiste fidèle aux grandes traditions de Chartres, de Paris, d'Amiens ; ses anges semblent des figures du ve siècle athénien. Le sculpteur de Saint-Seurin est au delà de ce point de perfection. Il connaissait Paris, dont il imita le Jugement dernier, mais il avait été séduit bien plus encore par la richesse de l'art champenois : il reproduisit, au-dessous du tympan, les feuillages décoratifs de la cathédrale de Reims.

Au delà de Bordeaux, la route de Saint-Jacques nous amène à Dax, où nous retrouvons la sculpture du Nord. Le portail de l'ancienne cathédrale est encore consacré au Jugement dernier : cet hymne à la vie éternelle et à l'éternelle Justice éclate tout le long de la route des pèlerins. Le portail de Dax a une ampleur qui étonne : il a six rangs de voussures, comme les grands portails de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Bourges. Le sculpteur connaissait ces nobles modèles, mais il les a imités sans servilité. Tout en s'inspirant de la composition du maître de Paris (la plus heureuse de toutes), il a disposé les personnages autour du Christ-juge avec une liberté jusque-là sans exemple[1] ; mais, dans le détail de son œuvre, il n'est rien qui ne se retrouve ailleurs.

La route des dunes et des étangs doublait, nous l'avons vu, la route de Bordeaux à Dax ; cette route, voisine de la mer, aboutissait à Bayonne. Or, la cathédrale de Bayonne nous montre encore deux beaux portails du XIIIe siècle, qui s'ouvrent aujourd'hui dans une sacristie. On y voit la Vierge, et on y voit le Christ-juge ; des figures d'apôtres sont debout dans les ébrasements. Ces élégantes statues, avec leurs têtes doucement inclinées, nous disent les origines de l'artiste : il avait vu Reims, il avait été initié à cet art charmant qui métamorphose l'antique gravité en liberté et en grâce. Il n'avait pas la suprême élégance de ses maîtres, mais il avait retenu quelque chose de leurs leçons.

Deux autres routes traversaient la Gascogne et se réunissaient à Ostabat : celle de la Réole à Bazas et Mont-de-Marsan, et celle de Moissac à Lectoure, Eauze et Aire. Sur ces deux routes ont passé et se sont arrêtés les sculpteurs du Nord.

Trois portails du XIIIe siècle s'ouvrent dans la façade de la cathédrale de Bazas. Dans ce lointain Midi, on croit retrouver une église de la France septentrionale. Les principaux thèmes sont ceux qu'avaient créés les artistes du domaine royal : Jugement dernier, Couronnement de la Vierge[2]. Dans la scène du Jugement dernier, la Vierge, saint Jean et les anges sont rangés aux côtés du juge, dans l'ordre où on les voit au tympan d'Amiens ; mais, à Bazas, l'imitation ne va pas sans quelque gaucherie.

A Aire-sur-l'Adour, nous retrouvons le Jugement dernier. A quelque distance de

1. La figure du Christ a disparu.

2. Le troisième portail est conservé à Saint-Pierre.

l'ancienne cathédrale, sur la colline, s'élève l'église du Mas-d'Aire. Les pèlerins ne manquaient pas de s'y rendre pour prier devant l'antique sarcophage qui contenait les restes de la martyre sainte Quitterie; c'est pourquoi ce fut le portail de l'église du Mas qui fut décoré au XIIIe siècle, et non celui de la cathédrale. On y voit, comme à Bazas, comme à Bordeaux, la grande scène du Jugement dernier traitée suivant les traditions de l'art du Nord.

Nos sculpteurs ne se sont pas arrêtés aux Pyrénées; ils les ont franchies avec les pèlerins. Il y a, en Espagne, deux églises où l'on retrouve la sculpture française du XIIIe siècle dans toute sa pureté : ce sont les cathédrales de Burgos et de Leon. Elles sont toutes les deux sur la route de Saint-Jacques.

A Burgos, le Portail du Sarmental est une œuvre de la première partie du XIIIe siècle. Le Christ en majesté et les apôtres assis à ses pieds rappellent, par leur style sévère, l'art encore si grave de Notre-Dame de Paris. Mais le charmant portail intérieur, sculpté vers 1260, s'apparente à l'art de Reims. L'ange aux grandes ailes qui assiste au baptême de Jésus-Christ et les sveltes figures qui l'accompagnent ont une grâce toute nouvelle : c'est cette grâce champenoise qui fit, vers 1250, la conquête de l'art français.

Rien n'est plus complexe que l'art de la cathédrale de Leon ; on y retrouve des réminiscences de Chartres, de Paris, de Reims. Le tympan consacré à la Mort et au Couronnement de la Vierge est une imitation libre de l'admirable tympan de Notre-Dame de Paris : la copie, d'ailleurs, est fort au-dessous de l'original. Le groupe principal du Jugement dernier rappelle encore celui de Notre-Dame de Paris, mais le linteau consacré aux félicités des élus est une merveille de poésie. C'est l'œuvre d'un artiste créateur qui s'était formé à Reims : la sveltesse des figures, le léger sourire qui éclaire les visages disent clairement les origines de l'artiste. De beaux feuillages décoratifs couvrent la pierre, comme au portail intérieur de la cathédrale de Reims. L'art plus austère de Chartres se retrouve aussi à Leon : une statue de sainte, la main levée, reproduit la sainte Modeste du porche septentrional de Chartres.

Après cette brève analyse, que nous ne saurions pousser plus loin ici, il paraîtra évident qu'à partir de la Loire la sculpture du XIIIe siècle s'échelonne le long des routes de Saint-Jacques. De Poitiers à Burgos et à Leon, c'est toujours sur l'une de ces routes que se rencontrent les grands portails sculptés.

Ainsi, depuis le XIIe siècle, les artistes ont sans cesse accompagné les pèlerins. Ils étaient peut-être eux-mêmes des pèlerins, s'en allant, comme les autres, à Compostelle demander le pardon de leurs péchés ; — au retour, ils offraient leurs services dans les chantiers des cathédrales.

V

Les jongleurs, eux aussi, accompagnaient les pèlerins. On les rencontrait non seulement sur les routes de Saint-Jacques, mais auprès de tous les sanctuaires, de toutes les abbayes qui attiraient les foules. C'est devant la porte de l'église qu'ils chantaient les héros : Charlemagne, Roland, Olivier, Ogier le Danois, Renaud de Montauban. Se peut-il que ces légendes, si intimement liées aux pratiques de la dévotion populaire, n'aient laissé aucune trace dans l'art religieux ? et la France n'a-t-elle pas, comme l'Italie, accueilli l'épopée dans le sanctuaire?

Ce qu'on peut affirmer d'abord, c'est que certains récits légendaires, conservés dans les abbayes, ont inspiré à la fois les artistes et les poètes. Peu de lieux au monde ont contenu plus de poésie que les abbayes de la France d'autrefois. Tout, dans ces vieilles églises, parlait à l'imagination : d'antiques légendes, le souvenir des anciens rois et des anciens héros ; ici, les bracelets de Waifer donnés par Pépin le Bref, là, le bouclier de Guillaume au Court-Nez suspendu près de l'autel ; des tombeaux s'élevant au-dessus des dalles, des vitraux pleins d'émouvantes histoires, des trésors plus riches que ceux des empereurs, enfin des reliques qui faisaient des miracles. L'abbaye elle-même, avec sa règle, ses moines disciplinés comme des soldats, ses chants alternés, était une poésie vivante. On comprend que nos poètes y aient reçu ce brusque choc de l'émotion qui fait naître les grandes œuvres.

L'abbaye de Ferrières, dans le Gâtinais, était une des plus vieilles abbayes de France[1]. Une antique légende y avait fait naître un pèlerinage. On racontait que les trois apôtres de Sens, saint Savinien, saint Potentien et saint Altin, se trouvant dans ce lieu, alors désert, y avaient eu une vision : la Vierge leur était apparue portant l'Enfant nouveau-né et telle qu'elle était dans l'étable de Bethléem. Une chapelle élevée à cet endroit à Notre-Dame de Bethléem, et enfermée bientôt dans les murs du monastère, y attira les pèlerins pendant des siècles. Les rois venaient à Ferrières. Deux récits, l'un du moine de Saint-Gall, l'autre du chroniqueur appelé l'Astronome Limousin, rapportaient que Pépin le Bref, se trouvant à Ferrières, y avait mis aux prises un lion et un taureau[2]. La lutte se prolongeant : « Qui de vous, avait-il dit à ses leudes, aura le courage de mettre fin au combat? » Comme nul ne répondait, il s'élança dans l'arène et trancha la tête du lion et du taureau[3]. Cette légende,

1. Abbé Jarossais, *Ferrières en Gâtinais*, Orléans, 1901, in-8°.

2. *Monum. Germaniæ histor. script.*, t. II, p. 758 et p. 616 (ligne 30).

3. Le moine de Saint-Gall raconte l'épisode, mais il ne dit pas où il se passe. C'est l'Astronome Limousin qui place la scène à Ferrières. Voir sur ce sujet G. Paris, *La légende de Pépin le Bref*, dans les *Mélanges Julien Havet*, 1895, p. 623 et suiv.

digne de l'épopée, et qu'on y verra bientôt entrer, était connue sans aucun doute des pèlerins de Ferrières. Les artistes ne l'ont pas oubliée.

Deux portes donnent accès dans l'église. L'une d'elles est murée; c'est la porte papale, qui ne s'ouvrait que pour le souverain pontife. Il y a bien des années que la porte est fermée, car, depuis le temps de saint Louis, le pape n'est pas revenu à Ferrières. Deux chapiteaux historiés décorent cette porte d'honneur : l'un représente un roi, l'épée à la main, combattant contre un lion, l'autre, des spectateurs qui semblent contempler la lutte. Au portail d'une autre église une pareille scène pourrait passer pour une simple fantaisie d'artiste ; ici, on n'en saurait douter, elle a un sens précis. Nous avons sous les yeux la légende de Pépin sculptée vers la fin du xiie siècle. L'art a devancé la poésie, car le récit du combat de Pépin et du lion ne se rencontre qu'au xiiie siècle dans un épisode de *Berte*. Ainsi, les moines, gardiens des vieux souvenirs, n'hésitaient pas à faire représenter au portail de leur église ce qu'ils regardaient comme de l'histoire.

De toutes les abbayes de France, Saint-Denis était la plus riche en grands souvenirs. Au commencement du xiie siècle, ses moines l'enrichirent encore de nouvelles merveilles. Sous le titre de *Descriptio* ils racontèrent l'histoire de quelques-unes de leurs reliques. Ils apprirent aux pèlerins que le bois de la croix, le clou de la Passion et la couronne d'épines, qu'on présentait à leur vénération, avaient été rapportés de Constantinople par Charlemagne lui-même. L'empereur Constantin, disait la *Descriptio*, averti par un songe, avait envoyé à Charlemagne des messagers porteurs d'une lettre, où il le suppliait de venir au secours des chrétiens chassés de Jérusalem par les infidèles. Charlemagne avait aussitôt rassemblé une armée et délivré la Terre Sainte. A son retour de Jérusalem, il s'arrêta à Constantinople, et c'est alors que l'empereur d'Orient, pour lui témoigner sa reconnaissance, lui offrit ce qu'il avait de plus précieux : les reliques de la Passion. Ces insignes reliques, rapportées par Charlemagne, furent conservées dans l'église d'Aix-la-Chapelle, jusqu'au jour où Charles le Chauve en fit présent à l'abbaye de Saint-Denis.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer que ce récit est une pure fiction ; mais la légende est souvent plus féconde que l'histoire. C'est ce petit roman qui a fait naître, on le sait, la chanson du *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem* [1]. L'épopée était récitée par les jongleurs, à Saint-Denis même, pendant les quinze jours que durait l'exposition des reliques et la foire du Lendit. En même temps, la *Descriptio* donnait naissance à une œuvre d'art : l'abbé Suger, adoptant un récit si honorable pour son abbaye, fit représenter dans un vitrail l'histoire du voyage de Charlemagne. Le vitrail n'existe plus aujourd'hui, mais Montfaucon en a reproduit

1. J. Bédier, *Les Légendes épiques*, t. IV, p. 121 et suiv.

deux panneaux dans ses *Monuments de la Monarchie française* [1] : des inscriptions les accompagnent. L'un représente les envoyés de Constantin que Charlemagne accueille assis sur son trône dans son palais de Paris. L'autre nous montre la rencontre des deux empereurs aux portes de Constantinople : Constantin s'avance au-devant de Charlemagne victorieux et lui prend la main (fig. 183). On voyait ensuite, on n'en saurait douter, Constantin donnant les reliques à Charlemagne, et Charlemagne les déposant sur l'autel d'Aix-la-Chapelle. Car ce que nous n'avons plus aujourd'hui à Saint-Denis, nous l'avons à Chartres. Toute la partie basse, en effet, du fameux vitrail de Roland raconte l'histoire du voyage de Charlemagne en Orient, et la raconte d'après le vitrail de Saint-Denis : les analogies entre les deux œuvres sont trop grandes pour qu'on puisse les attribuer au hasard. Ainsi, le vitrail de Suger, qui est antérieur à 1145, était encore imité soixante-dix ans après.



Fig. 183. — Rencontre de Charlemagne et de Constantin. Vitrail détruit de Saint-Denis. (D'après le dessin publié par Montfaucon.)

Tel fut le prestige de la légende de Saint-Denis, qu'elle inspira à la fois les artistes et les poètes.

Les œuvres d'art que nous venons d'étudier dérivent d'originaux latins, où la poésie épique a cherché, elle aussi, l'inspiration. Nous allons voir maintenant les artistes traduisant directement l'œuvre des poètes.

Meaux fut un des lieux de pèlerinage que les Parisiens fréquentaient le plus volontiers. Ils allaient visiter, à Breuil, aux environs de la ville, la petite maison où avait vécu l'ermite saint Fiacre, et, à Meaux, ils allaient prier au tombeau de saint Faron. Le vieil évêque des temps mérovingiens était enseveli dans l'église de l'abbaye qu'il avait fondée et qui maintenant portait son nom. Dans cette église Saint-Faron, un autre tombeau attirait l'attention des pèlerins : c'était celui du moine Ogier et de son compagnon Benoît.

Quel était cet Ogier? Si un visiteur interrogeait les moines, ils lui répondaient à peu près ceci : Ogier était un des plus illustres personnages de la cour de Charle-

1. Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, t. I, p. 277, Pl. XXII.

magne, et il n'y avait pas alors de guerrier plus fameux. En pleine gloire, il résolut de fuir le siècle et de se consacrer à Dieu. Il prit le costume des pèlerins, et, accompagné d'un fidèle ami, nommé Benoît, il alla de monastère en monastère. Quand il entrait dans l'église d'une abbaye, il laissait tomber sur le pavé le bâton garni de clochettes qu'il portait à la main ; les moines ne manquaient pas d'interrompre leurs prières et de se retourner au bruit. L'épreuve semblait décisive à Ogier : il quittait aussitôt le monastère, persuadé qu'il ne pouvait prononcer ses vœux dans une maison où il y avait si peu de vraie piété. C'est ainsi qu'il arriva à Saint-Faron de Meaux. Une fois de plus il tenta l'épreuve et laissa tomber son bâton; mais, là, aucun des moines ne tourna la tête, tous demeurèrent perdus dans leur contemplation intérieure. C'est pourquoi Ogier et son compagnon Benoît vinrent demander à l'abbé de Saint-Faron la robe monastique.

Ce récit pouvait amplement suffire à satisfaire la curiosité des pèlerins, mais, dans le cours du xii[e] siècle, il s'enrichit d'une addition merveilleuse. Il fut admis, à Saint-Faron, que le moine Ogier était le fameux Ogier le Danois chanté par les poètes. C'était lui qui s'était révolté contre Charlemagne et qui s'était défendu dans le château de Castel-Fort, seul contre toute une armée ; c'était lui qui avait été emprisonné à Reims, dans la Porte de Mars, et qui en était sorti pour sauver la France envahie. Comment n'être pas ému par ces grands souvenirs ? Car les pèlerins savaient l'histoire d'Ogier le Danois et de son écuyer Benoît : les jongleurs la leur chantaient devant la porte de l'abbaye[1].

Poètes et moines travaillèrent donc en même temps à exalter cet Ogier inconnu, qui était enseveli depuis trois cents ans dans l'église Saint-Faron. Dans les dernières années du xii[e] siècle, on vit s'élever dans le chœur de Saint-Faron un monument extraordinaire[2] : c'était le tombeau d'Ogier et de Benoît (fig. 184). Les deux amis, vêtus de leur robe de moine, étaient représentés couchés sur le même sarcophage. Un bas-relief les montrait arrivant à l'abbaye : Ogier portait le bâton garni de clochettes. Plus loin, on les voyait prononçant leurs vœux en présence de l'abbé : un moine, les ciseaux à la main, se préparait à leur couper les cheveux, un autre, à les revêtir de la robe monastique, un troisième, à leur tendre la plume pour signer leur profession.

Jusque-là, il n'y avait rien dans ce tombeau qui pût surprendre. C'est le magnifique encadrement du tombeau qui nous eût étonné. On voyait, en avant du sarcophage, un grandiose portail roman; trois grandes statues étaient adossées, de chaque

1. J. Bédier, *ouv. cit.*, t. II, p. 281 et suiv. Benoît, le compagnon d'Ogier, devient, dans le poème épique, son écuyer.

2. Autant qu'on en peut juger par le dessin de Mabillon, *Act. Sanct. ord. S. Benedict.*, *Sæcul.* IV, *pars prima*. p. 664, l'œuvre doit être placée vers 1180 environ. L'iconographie, certains détails de costume et le style (qu'on devine) semblent indiquer cette date.

côté, aux colonnes. La première de ces statues, à droite, portait une banderole sur laquelle on lisait :

Audae conjugium tibi do, Rolande, sororis,
Perpetuumque mei socialis fœdus amoris.

« Roland, je te donne ma sœur Aude en mariage, gage perpétuel de l'amitié qui m'unit à toi. » Ce personnage était donc Olivier. Près de lui se tenait une jeune femme aux longues tresses et un autre héros. Il n'y avait plus d'inscription, ici, mais il était impossible de ne pas reconnaître la belle Aude et Roland; c'est à Roland, en effet, qu'Olivier s'adresse en lui présentant sa sœur. Les trois statues du côté gauche étaient plus difficiles à nommer : elles représentaient un souverain avec son sceptre et un évêque avec sa crosse; entre eux, il y avait une figure de femme. L'évêque, ou plutôt l'archevêque, était certainement Turpin, car c'est Turpin qui avait sauvé la vie à Ogier en le nourrissant secrètement dans la prison de la Porte de Mars, où Charlemagne voulait le laisser mourir de faim. Le souverain était sans doute Charlemagne lui-même, l'ami fidèle d'abord, puis l'ennemi irréconciliable d'Ogier, qui à la fin, pourtant, lui pardonne. Quant à la statue de femme, représentait-elle Hildegarde, femme de Charlemagne, comme le voulaient les Bénédictins? Nous l'ignorons. Ainsi le sculpteur avait groupé auprès d'Ogier les plus célèbres héros de nos chansons de gestes, qui lui faisaient une garde d'honneur. Les moines de Saint-Faron ne montraient pas seulement le tombeau d'Ogier, ils montraient aussi son épée : la lame damasquinée était ornée d'un aigle et d'un lion d'or [1].

Le tombeau d'Ogier a disparu pendant la Révolution, en même temps que l'église Saint-Faron, et nous ne le connaissons plus aujourd'hui que par un dessin de Mabillon [2]. Triste ignorance des vandales qui détruisaient sans comprendre! Nous n'avions guère de monument plus précieux que celui-là. Le moyen âge y avait exprimé sa pensée profonde, en glorifiant ce qu'il admirait le plus au monde : le courage du héros uni au renoncement du moine.

Ainsi, la France avait représenté les personnages de ses épopées, non pas seulement à la porte du sanctuaire, mais dans le sanctuaire même, à deux pas de l'autel.

Roland se voyait donc à Saint-Faron de Meaux; mais ne le rencontrait-on pas sur cette route de Saint-Jacques, où sa légende s'était formée?

1. Toussaint du Plessis, *Hist. de l'église de Meaux*, p. 77.

2. Il existe à Meaux une belle tête de moine du XIIe siècle, qui, suivant M. Gassies, proviendrait du tombeau d'Ogier, *Bullet. archéol. du Comité*, 1905, p. 40. Le style de cette tête me paraît un peu trop archaïque pour qu'elle ait pu appartenir à un personnage du tombeau. D'autre part, cette tête a les yeux ouverts, alors qu'Ogier et Benoît (si l'on s'en rapporte au dessin de Mabillon) étaient représentés les yeux fermés.

On le rencontrait d'abord à Roncevaux. Au commencement du XVIIIe siècle, la chapelle du Saint-Esprit, à Roncevaux, était encore accompagnée d'un cloître qui a disparu aujourd'hui[1]. On voyait, dans ce cloître, trente tombeaux d'un aspect farouche, trente grandes pierres sans inscriptions. Une fresque peinte sur le mur racontait la bataille de Roncevaux; d'autres fresques représentaient des guerriers

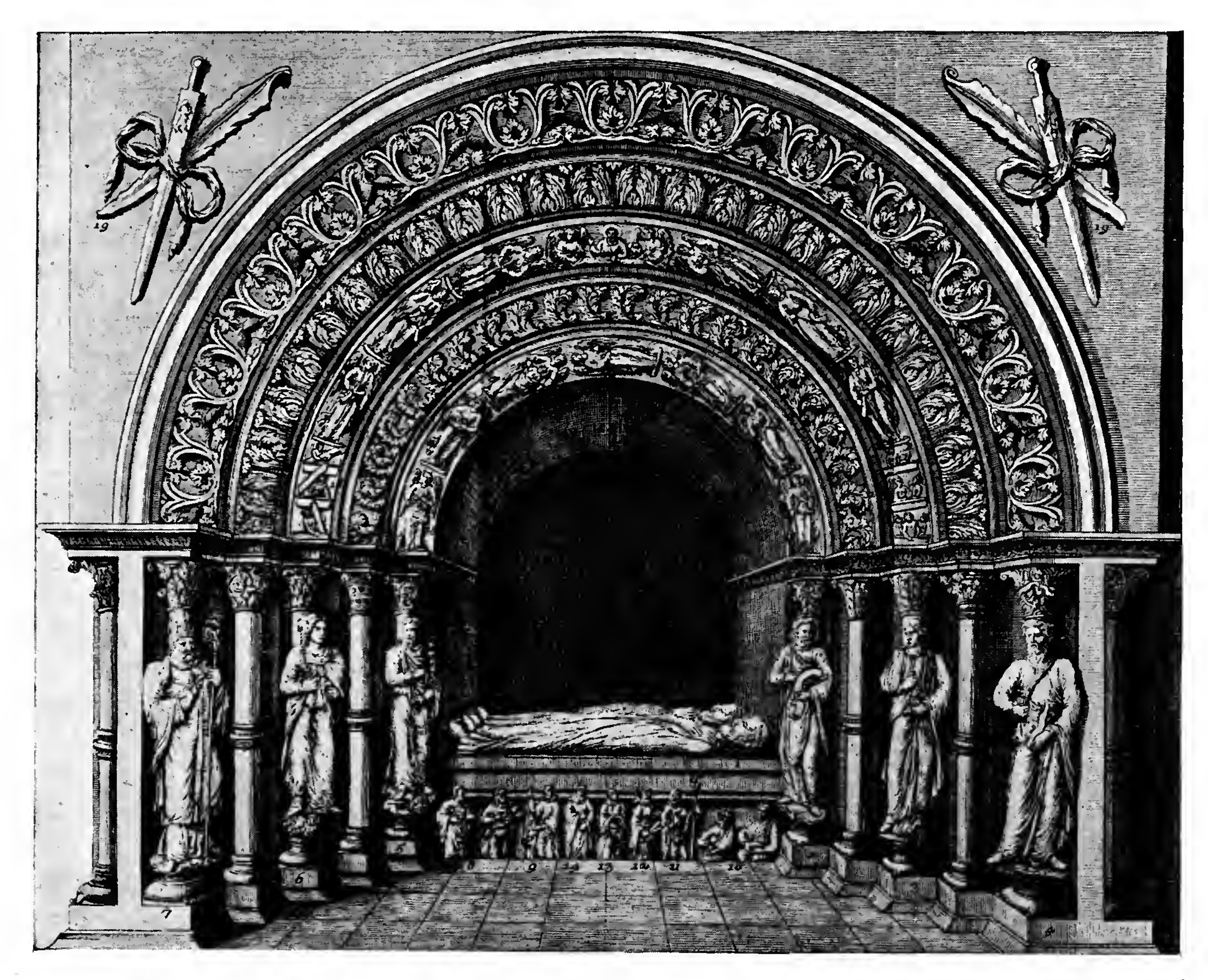


Fig. 184. — Le tombeau (détruit) d'Ogier à Saint-Faron de Meaux.
(D'après le dessin publié par Mabillon.)

illustres ; on pouvait lire quelques noms : Thierry d'Ardennes, Riol du Mans, Gui de Bourgogne, Olivier, Roland. Ainsi les moines du prieuré de Roncevaux avaient voulu rappeler aux pèlerins le souvenir de la grande bataille chantée par les poètes, et ils n'avaient oublié ni Olivier, ni Roland. Quant aux autres héros, on ne les voit réunis, comme l'a remarqué M. Bédier, que dans la *Chanson des Fierabras*[2]. C'est aussi un poème qui raconte la lutte des chrétiens contre les Sarrasins d'Espagne. *Fiera-*

1. Le P. Daniel, *Hist. de France*, t. II, 2e partie, p. 41.
2. J. Bédier, *ouv. cit.*, t. III, p. 169.

bras a été composé vers 1170 : les fresques étaient donc postérieures à cette date. Ainsi, le pèlerin qui avait contemplé à Blaye le tombeau de Roland, qui avait admiré son cor d'ivoire à Saint-Seurin, retrouvait son image à Roncevaux, près des pierres anonymes des guerriers morts à ses côtés.

Cette image de Roland, on la trouvait peut-être jadis dans plus d'une église de la route de Saint-Jacques. On voit aujourd'hui, au Musée de Limoges, de petits bas-reliefs, qui décoraient autrefois la façade de Notre-Dame-de-la-Règle. L'un représente un chevalier coiffé d'un casque conique et vêtu d'un haubert fait de plaques cousues sur sa tunique de cuir; il est à pied et s'avance le bouclier au bras, l'épée à la main. Un second bas-relief montre un cheval, blessé sans doute, car il vient de s'affaisser. Une troisième plaque, plus petite, est décorée d'une figure d'homme sonnant de l'olifant. La tentation est grande de reconnaître dans cet ensemble, qui date de la première partie du XIIe siècle, deux épisodes de la *Chanson de Roland.* Ici, le héros sonnerait du cor, là, il viendrait d'abandonner son cheval Veillantif, blessé à mort, et combattrait à pied. « Veillantif, dit la *Chanson*, a été navré en trente places; sur le comte il est tombé mort. Les païens s'enfuient; le comte Roland reste à pied[1]. » Si le personnage qui sonne du cor portait lui aussi le haubert du chevalier, nous atteindrions à la certitude; mais cette étrange figure, qui semble presque nue, étonne. Est-ce bien Roland? Le doute reste permis[2].

Ce doute nous poursuivra sans cesse, partout où nous irons. Nous sommes convaincu que l'on rencontre plusieurs fois des scènes d'épopées dans nos églises romanes, mais jamais nous ne pouvons dire avec certitude à quel poème elles sont empruntées. C'est que les inscriptions font toujours défaut. Quels sont ces chevaliers que l'on voit aux prises sur les chapiteaux de Conques? Quels sont ces sonneurs de cor? Malgré soi, on pense encore à Roland : conjecture très vraisemblable, car l'abbaye de Conques, étape du pèlerinage de Saint-Jacques, possédait, au passage des Pyrénées, le prieuré de Roncevaux. Quels sont, à Brioude, sur un chapiteau, ces deux cavaliers revêtus du haubert qui s'attaquent à la lance? L'un d'eux ne serait-il pas le fameux Guillaume de Gellone, le héros du *Charroi de Nîmes* et de la *Prise d'Orange?* C'est qu'en effet, suivant la légende, Guillaume était venu à Brioude et avait déposé son bouclier sur l'autel de Saint-Julien, avant de se faire moine au monastère de Gellone. Voilà ce que savaient les pèlerins du Midi qui montaient vers Brioude, en suivant l'antique voie Régordane.

A Conques, à Brioude, nous entrevoyons sinon une vérité, au moins une vraisemblance. Mais que signifie, au portail de l'Abbaye aux Dames de Saintes, cette

1. *Chanson de Roland*, éd. L. Gautier, v. 2160 et suiv.

2. L'abbé Arbellot s'est prononcé pour Roland, sans la moindre réserve, dans une brochure intitulée : *Roland ou les sculptures de Notre-Dame-de-la-Règle*, Limoges, 1890.

scène romanesque[1] : deux chevaliers s'élançant l'un contre l'autre, pendant que des femmes se désolent ou essaient de les retenir ? Quel poème a inspiré l'artiste ? quelle chanson chantée par les jongleurs pour les pèlerins de Saint-Jacques qui s'arrêtaient à Saintes ? Nous ne le saurons peut-être jamais. Quels sont, à la cathédrale d'Angoulême, ces cavaliers qui attaquent un château, et qui font penser aux chevaliers de la Table Ronde de Modène ? Quel est ce Sarrasin qu'on voit jouer aux échecs avec un roi chrétien dans une fresque de Notre-Dame du Puy ? Nous sentons que tous ces sujets sont empruntés à l'épopée, mais nous ne pouvons en expliquer aucun avec certitude.

Parfois, on croit saisir la vérité. Il y a près de l'église Saint-Caprais, à Agen, une salle capitulaire du XIIe siècle, qui s'ouvre par un beau portail. Rien de plus mystérieux que les chapiteaux de ce portail[2]. L'un d'eux nous montre quatre guerriers s'avançant la tête basse, leur écu suspendu au cou ; une malédiction semble peser sur eux. On pense aussitôt aux quatre fameux bannis de l'épopée, aux quatre fils Aymon. Mais quelle apparence que ces héros légendaires aient été représentés à Agen ? Jusqu'au XVIIe siècle, on put voir, dans le cloître où s'ouvrait la salle capitulaire, le tombeau du duc Renowaldus, l'adversaire du roi Chilpéric. Renowaldus, c'est Renaud. Dès le XIIe siècle on a pu croire que ce Renaud était le plus célèbre des quatre fils Aymon. La chanson de *Renaud de Montauban*, dans sa forme primitive, ne semble pas remonter plus haut que 1160[3] ; les chapiteaux du portail peuvent avoir été sculptés quelques années après cette date. Agen, qui était une étape du pèlerinage de Compostelle[4], qui avait un hôpital de Saint-Jacques, a pu entendre les jongleurs chanter la chanson de *Renaud de Montauban* dans sa nouveauté. Et l'on se demande, alors, si le chapiteau qui fait pendant à celui des quatre guerriers ne raconterait pas encore un épisode de l'épopée. Autour d'une figure de femme à moitié détruite se groupent quatre personnages, qui n'ont ni armes, ni armure. Ne serait-ce pas encore les quatre fils Aymon revenant voir leur mère qui les pleure depuis sept ans et qui d'abord ne les reconnaît pas ? Il ne sera malheureusement jamais possible, sans doute, de changer ces vraisemblances en certitudes. Le sculpteur a emporté son secret.

Ce n'est pas seulement le souvenir de nos graves épopées que l'on retrouve sur les chapiteaux, c'est aussi celui de nos poèmes héroï-comiques, car les jongleurs chantaient aux pèlerins Renart tout aussi volontiers que Roland.

Amboise était une des stations de la grande route de Compostelle qui passait par

1. Elle décore un chapiteau du portail de gauche.

2. L'abbé Barrère, dans son *Hist. relig. et monument. du diocèse d'Agen*, 1855-1856, t. I, p. 141, voit dans ces chapiteaux l'histoire du duc Renowald et de sa femme. Une pareille explication doit être écartée.

3. J. Bédier, *ouv. cit.*, t. IV, p. 218.

4. Voir abbé Daux, *ouv. cit.* Les pèlerins de Moissac remontaient parfois par Agen pour aller à la Grande-Sauve ou à Bordeaux.

Orléans, Tours et Poitiers. Or, on remarque sur les curieux chapiteaux de Saint-Denis d'Amboise, non loin du Massacre des Innocents, un épisode du *Roman de Renart*. Quel est cet épisode? Deux animaux, loups ou renards, debout sur leurs pattes de derrière, un petit sac en bandoulière, s'avancent, appuyés sur le bâton de voyage. C'est Renart partant pour son pèlerinage, dit le P. Cahier[1] : explication qui séduit d'abord, mais que l'étude du poème fait paraître douteuse; car Renart s'en va en pèlerinage non pas avec un autre goupil, mais avec le mouton et l'âne[2]. C'est M. Duchalais qui me semble avoir vu la vérité[3] : les deux voyageurs sont le loup Ysengrin et dame Hersent, sa femme, quittant leur château et se rendant à la cour du lion pour lui demander justice[4].

Ainsi, on n'en saurait douter, la poésie populaire, qui ne trouvera guère accès dans la cathédrale du XIIIe siècle, fut reçue avec complaisance dans l'église du XIIe. Le XIIe siècle est le grand siècle épique ; déjà la sève tarit au XIIIe. Il n'est pas surprenant que les clercs aient accueilli les beaux récits qu'ils entendaient chanter sans cesse devant la porte de leur église : eux-mêmes, comme l'a si bien montré M. Bédier, ils avaient collaboré en quelque mesure avec les poètes en leur racontant les vieilles histoires de leur abbaye, en leur traduisant les inscriptions des anciens tombeaux.

Nées sur les routes de pèlerinage, récitées aux principales étapes du voyage, nos grandes épopées enchantèrent les pèlerins pendant plus d'un siècle. Les jongleurs faisaient route avec eux; et rien n'est plus curieux que de retrouver ces jongleurs eux-mêmes sculptés aux chapiteaux de nos églises romanes. Ils sont au grand portail de l'église de Ferrières, non loin du combat de Pépin avec le lion ; ils s'accompagnent sur la viole et semblent chanter l'héroïque épisode sculpté au portail voisin. On les retrouve à l'église de Souvigny en Bourbonnais, où les pèlerins venaient en foule prier aux tombeaux de saint Maieul et de saint Odilon : un chapiteau curieux, mais d'un art un peu barbare, nous montre deux personnages jouant de la viole et de la harpe, pendant qu'un troisième, la main levée, semble réciter.

A l'église de Bourbon-l'Archambault nous retrouvons les jongleurs ; un chapiteau les représente jouant de la viole, du fifre, de la syrinx. Ils perpétuent le souvenir des belles fêtes données par les sires de Bourbon dans le château qui domine la ville. Le charmant roman de *Flamenca* nous raconte une de ces fêtes, et aucun livre ne fait mieux comprendre ce qu'étaient les jongleurs. « Alors, dit le poète, se lèvent les jongleurs... L'un joue de la harpe, l'autre de la viole, l'un de la flûte,

1. Le P. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'archéol. Curiosités Mystérieuses*, p. 214.

2. D'ailleurs le *Pèlerinage de Renart*, qui forme la branche VIII du *Roman*, n'apparaît pas avant 1190; voir Foulet, *Le Roman de Renart*, 1914. Les chapiteaux d'Amboise paraissent antérieurs à cette date.

3. *Bibl. de l'École des Chartes*, 2e série, t. IV, p. 230.

4. *Roman de Renart*, v. 8221 et suiv.

l'autre du fifre, l'un de la gigue, l'autre de la rote, l'un dit les paroles, l'autre les accompagne... Il en est qui jonglent avec des couteaux, l'un rampe à terre et l'autre fait la culbute, un autre danse en faisant la cabriole... Ceux qui voulurent entendre des histoires de rois, de marquis et de comtes purent satisfaire leur envie, car l'un conte de Priam, l'autre de Pyrame... L'un dit de la Table Ronde où la vaillance fut toujours en honneur..., l'autre raconte comment Charlemagne gouverna la France, jusqu'au moment où il la divisa[1]. » Ainsi dans ces troupes de jongleurs qui s'en allaient le long des grandes routes, il y avait des musiciens, des chanteurs, des rhapsodes, peut-être même des poètes, mais il y avait aussi des danseurs et des acrobates. C'est pourquoi un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville représente, au milieu de jongleurs jouant de toutes sortes d'instruments, une femme qui se tient en équilibre sur la tête.

Ces musiciens, ces interprètes des poètes, ces équilibristes même, tenaient tant de place dans la vie des hommes d'alors qu'on ne s'étonne pas de les rencontrer dans nos églises romanes. On voit, à Amboise, dans l'église Saint-Denis, la « jongleresse » qui marche sur les mains. Jadis, au portail septentrional de Saint-Martin de Tours, on voyait un jongleur, la tête entre les jambes[2]. Ainsi, à la porte d'une des églises les plus saintes de la France, on avait représenté un acrobate. Les pèlerins, qui rencontraient sans cesse les jongleurs dans les parvis, trouvaient sans doute tout naturel de les voir sculptés au mur du sanctuaire.

Les pèlerinages, on le voit, n'ont pas été sans influence sur l'art. De grandes églises d'un type uniforme, de beaux portails sculptés d'après les modèles de la France du Midi, puis de la France du Nord, quelques curieuses figures de la Vierge et de saint Jacques, quelques souvenirs de nos épopées et de ceux qui les chantaient, voilà les traces du passage de tant de milliers d'hommes, — derniers souvenirs d'un passé disparu. Ce sont les sillons qu'a laissés le char antique sur le pavé romain.

1. *Le Roman de Flamenca*, édité et traduit par P. Meyer, p. 277 et suiv.
2. Ch. de Grandmaison, *Tours archéologique*, 1879, p. 54.

CHAPITRE IX

TENDANCES ENCYCLOPÉDIQUES DE L'ART
LE MONDE ET LA NATURE

I. La conception de l'univers au xiie siècle. — La mosaïque de Saint-Remi de Reims. — David musicien au milieu des éléments. — Les chapiteaux de Cluny. — Le monde expliqué par la musique. — II. La géographie du xiie siècle. — La tradition antique. — Les fables de Ctésias, de Mégasthène, de Pline, de Solin sur les monstres. — La colonne de Souvigny, tableau des merveilles du monde. — Le tympan de Vézelay et les différents peuples du monde évangélisés par les apôtres. — III. Les animaux du *Bestiaire*. — Leur symbolisme. — Influence des miniatures des *Bestiaires*. — La fable. — L'âne musicien. — IV. Les animaux des chapiteaux. — Ils n'ont pas de signification symbolique. — Ils sont empruntés aux tissus orientaux. — Les étoffes orientales en Occident. — Ce que notre art leur doit. — Les animaux affrontés. — Les aigles a deux têtes. — Souvenirs de l'art chaldéen et assyrien sur nos chapiteaux. — Le héros Gilgamès étouffant deux lions. — Le sphinx assyrien et le taureau a tête humaine. — Les oiseaux aux cous entrelacés. — Les animaux a corps double, a tête unique. — Lutte de deux animaux. — V. Le décor classique tient peu de place dans l'art du xiie siècle. — Les griffons affrontés des deux côtés d'une coupe. — Le décor oriental règne jusqu'au xiiie siècle.

I

L'art du xiie siècle ne se contenta pas de raconter l'œuvre de la Rédemption et de célébrer les vertus des saints, il s'essaya parfois à expliquer ce vaste univers. Il eut de naïves audaces. Il voulut faire comprendre le système du monde tel qu'il s'enseignait dans les écoles des cathédrales et dans les grandes abbayes.

La science du moyen âge, d'ailleurs, n'était pas autre chose que la science antique, mais c'était une science abrégée par les compilateurs, réduite à sa plus simple expression. Si aride qu'elle fût, elle conservait encore quelque chose de son caractère auguste et de cet aspect de révélation divine qu'elle revêt chez les néo-pythagoriciens.

Résumons en quelques mots cette science de l'univers qui a été, pendant tant de siècles, la science de l'École[1].

La terre est immobile au centre du monde. Les sept planètes : la Lune, Vénus, Mercure, le Soleil, Mars, Jupiter, Saturne, s'échelonnent au-dessus d'elle et tournent autour d'elle avec des vitesses inégales. Le firmament où sont attachées les étoiles fixes marque les limites du monde. L'orbe des étoiles et l'orbe des planètes ont la forme du cercle. Les Grecs, qui virent toujours dans l'arithmétique et dans la géométrie une révélation de l'essence des choses, avaient affirmé que la forme parfaite du cercle pouvait seule exprimer la perfection de l'œuvre divine : le moyen âge les suivit docilement; il fallut le génie de Kepler pour substituer au cercle l'ellipse.

Si on analyse cet univers, on n'y trouve que quatre éléments : la terre et le feu, l'eau et l'air. Platon avait enseigné qu'entre les éléments extrêmes, la terre et le feu, il fallait des éléments intermédiaires qui permissent de passer doucement de l'un à l'autre : l'eau qui se solidifie se rapproche de la terre, et l'air qui s'échauffe se rapproche du feu.

Ainsi construit, l'univers est une harmonie. Une musique sort du monde. Le moyen âge eut par le *Songe de Scipion*, par Pline l'Ancien, par Macrobe, par Boèce, un dernier écho de la grandiose poésie de la *République* de Platon. La Nécessité, nous dit le philosophe, qui devient un poète, tient sur ses genoux le fuseau autour duquel tournent les cercles du monde; sur chacun de ces cercles une sirène est assise; elle chante une note, et ces notes forment le plus merveilleux des concerts. C'est là cette musique des mondes que les âmes ont entendue avant de descendre dans les corps ; de là, le caractère divin, le charme nostalgique de la musique, qui éveille le souvenir d'une patrie perdue. Les écoles néo-pythagoriciennes s'enchantèrent avec ces beaux rêves. La distance de la Terre à chacune des sept planètes fut mise en rapport avec les sept cordes de la lyre, et leur révolution devint un chant que perçoit parfois l'oreille du sage. L'enfant au berceau, qui sourit, entend, lui aussi, l'harmonie des sphères d'où son âme vient de descendre. Si aux sept planètes on ajoute la Terre et le cercle des étoiles, on obtient le chiffre neuf, qui est celui des Muses. Il y a une Muse silencieuse qui représente la Terre : c'est Thalie; les huit autres symbolisent la musique du ciel.

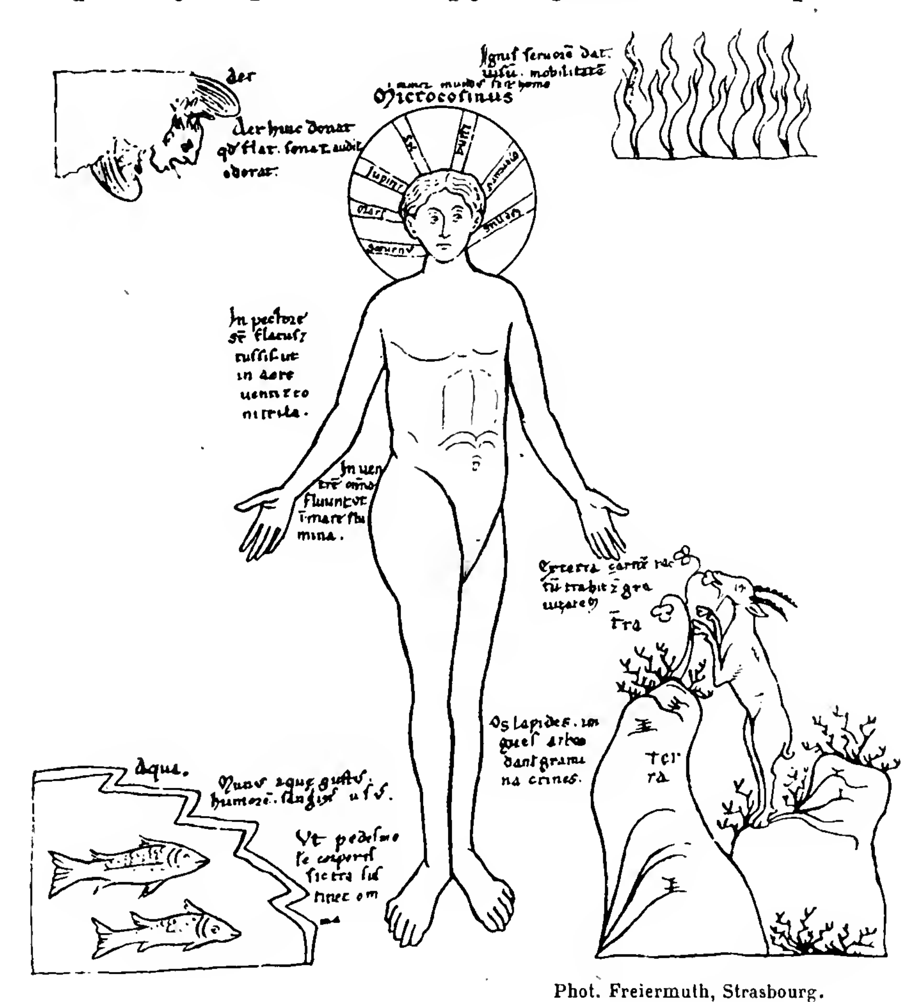
Au commencement de son traité *De Musica*, Boèce parle de cette harmonie qu'il appelle la musique du monde, *mundana musica*[2] : c'est l'harmonie des sphères, l'harmonie des saisons, l'harmonie des éléments où les contraires sont réconciliés. L'homme, qui est un monde en petit, est aussi une harmonie : harmonie faite de l'union des quatre éléments dans son corps et de l'accord des vertus dans son âme.

1. Le meilleur guide en un pareil sujet est le grand livre, malheureusement inachevé, de Duhem, *Le Système du Monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, 1915-1918, 5 vol. in-8°.

2. Boèce, *De Musica*, *Patrol.*, t. LXIII, col. 1171.

C'est la musique humaine, *humana musica*. La musique des instruments et des voix, *musica instrumentalis*, ne vient qu'en troisième lieu, car elle n'est qu'un écho lointain de cette sublime musique de la création.

Le moyen âge resta fidèle à ces grandes idées qu'on retrouve au XIIe siècle dans le *De Imagine mundi* d'Honorius d'Autun, traité classique adopté par l'École [1]. Mais le moyen âge, enivré d'arithmétique mystique et tout pythagoricien, compléta ces harmonies par d'autres harmonies. Aux quatre éléments vinrent s'ajouter les quatre points cardinaux, que les quatre fleuves du Paradis symbolisent, les quatre vents, les quatre saisons, les quatre âges de la vie, les quatre humeurs du corps humain, les quatre vertus cardinales de l'âme [2]. Les quatre sciences du *quadrivium*, réunies aux trois sciences du *trivium*, donnèrent le nombre sept, qui est le chiffre des planètes, mais qui est aussi le chiffre des sept tons de la musique grégorienne, symbole de l'harmonie universelle.



Phot. Freiermuth, Strasbourg.

Fig. 185. — L'homme considéré comme un résumé du monde. Miniature de l'*Hortus deliciarum*. (D'après Straub et Keller [3].)

Dès le XIIe siècle, l'art essaya d'exprimer quelques-unes de ces idées. L'Encyclopédie des sciences divines et humaines, que l'abbesse Herrade de Landsberg enlumina à la fin du XIIe siècle pour les religieuses alsaciennes de Sainte-Odile, l'*Hortus deliciarum*, le « Jardin des délices », que nous ne connaissons plus aujourd'hui que par une copie [4], nous montre deux curieuses miniatures. Nous voyons d'abord l'univers. Au centre est la Terre, ronde et immobile ; autour d'elle les sept planètes décrivent leurs cercles concentriques ; le firmament, où les étoiles fixes et

1. Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 140.

2. Raoul Glaber, *Historiar.*, I, *De Divina quaternitate*, *Patrol.*, t. CXLII, col. 613.

3. Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, publié aux frais de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, avec texte explicatif des chanoines Straub et Keller, Strasbourg, 1879-1899.

4. L'original, qui était à la Bibliothèque de Strasbourg, a été détruit par les Allemands en 1870. Des calques ont été publiés par les chanoines Straub et Keller (voir note ci-dessus).

les signes du zodiaque sont attachés, est le cercle suprême et la borne du monde[1]. Une pareille image nous fait sourire aujourd'hui, mais elle résume des milliers d'années d'observations et de pensée, l'astronomie de la Chaldée et celle de l'Égypte, la science de Pythagore et celle d'Alexandrie.

Après l'univers, voici l'homme, son abrégé (fig. 185). Une miniature représente l'homme dans sa nudité, tel qu'il vient de sortir des mains de Dieu[2]. Autour de lui, les quatre éléments sont représentés : le feu et l'air, l'eau et la terre. C'est de leur union harmonieuse que le corps de l'homme est formé : sa chair est de la nature de la terre, son sang, de la nature de l'eau, son souffle, de la nature de l'air, sa chaleur vitale, de la nature du feu. C'est ce que nous apprend une inscription empruntée à l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun. Mais l'inscription nous apprend autre chose encore. L'homme n'est pas seulement un résumé du monde, il en est aussi l'image. La tête, par sa forme ronde, rappelle la sphère de l'univers. Les sept ouvertures de la tête, qui sont sept voies ouvertes aux sens, font penser aux sept planètes qui ornent le ciel. Et l'artiste, en effet, a inscrit dans des rayons, qui descendent d'en haut sur la tête de l'homme, les noms des sept planètes.

Les religieuses de Sainte-Odile, qui feuilletaient le manuscrit de l'abbesse Herrade, devinaient donc ce que les docteurs enseignaient dans les écoles. Ces images leur faisaient sentir l'harmonie des choses.

L'Église aimait à rendre sensible aux yeux cette belle ordonnance du monde. Devant l'autel de Saint-Remi de Reims, une vaste mosaïque du XII[e] siècle montrait dans l'univers l'empreinte de la sagesse divine. Sur cette mosaïque reposait un grand chandelier à sept branches, qui était lui-même un symbole, une affirmation du mystère des nombres. Le merveilleux pied de ce candélabre, qui s'était conservé, a été détruit, avec tant d'autres choses, par les Allemands.

La mosaïque de Saint-Remi n'existe plus depuis longtemps, et elle ne nous est connue que par une description du XVI[e] siècle peu claire et fort incomplète[3]. Le vieil auteur n'a même pas cherché à savoir ce que représentait la partie du pavement cachée par les stalles des moines. Nous devinons une œuvre savante, ordonnée suivant le symbolisme des nombres. Un compartiment représentait la Terre et, aux quatre coins, les quatre Saisons ; un autre représentait la Terre encore, accompagnée cette fois des quatre fleuves du Paradis, coulant vers les quatre points cardinaux. Dans un autre compartiment, on voyait quatre Vertus, et, dans un autre, quatre Arts libéraux. Un cercle, qui était le firmament, montrait la Grande-Ourse, la Petite-

1. Straub et Keller, *ouv. cit.*, Pl. V.

2. *Ibid.*, Pl. VI.

3. Cette description a été faite au XVI[e] siècle par Nicolas Bergier. On la trouve dans son *Histoire des grands chemins de l'Empire*, édit. de 1728, p. 200. Elle a été reproduite par Marlot, dans son *Histoire de Reims*, t. II, p. 542 (réimpression de 1845).

Ourse, les signes du Zodiaque. Des panneaux, qui nous demeurent inconnus, achevaient probablement d'exposer le système du monde et d'en faire sentir les consonances providentielles. On voyait, à une place d'honneur, la Sagesse personnifiée. Les symboles étaient partout. Sur les marches qui conduisaient à l'autel était représentée l'échelle de Jacob : l'échelle mystique s'élevait au ciel, comme les degrés de l'autel montaient vers Dieu. Au pied même de l'autel, on voyait le sacrifice d'Abraham, image du sacrifice de la messe.

Dans la mosaïque de Reims, le monde apparaissait construit sur des nombres harmonieux. Peut-être certaines figures faisaient-elles comprendre que le monde est une musique, car nous allons voir cette idée exprimée ailleurs.



Phot. Dr. Pouzet.

Fig. 186. — Le Printemps.
Chapiteau du Musée de la ville de Cluny (Saône-et-Loire).

Dans un Psautier du XII[e] siècle de la Bibliothèque de Metz, une miniature, un peu effacée, représente le roi David entre le printemps et l'été personnifiés ; aux quatre coins sont les images des quatre éléments : l'air, l'eau, la terre, le feu [1]. Une autre harmonie a été indiquée par l'artiste : on aperçoit, entre l'eau et l'air, une figure qui est appelée *sanguis*, « le sang ». Il est donc évident que l'artiste avait voulu mettre en rapport les quatre éléments qui composent le monde avec les quatre « humeurs » qui tempèrent le corps de l'homme : sanguis, phlegma, cholera, melancholia [2]. Le parallélisme, indiqué seulement ici, est complet dans d'autres manuscrits [3]. Mais ce qui mérite d'attirer l'attention dans le *Psautier* de Metz, c'est la présence de David parmi ces figures allégoriques. Il tient à la main une lyre dont il touche les cordes. Le roi-poète, qui a célébré la Sagesse ordonnatrice et les merveilles de l'œuvre divine, est, au milieu des éléments, comme l'interprète de l'harmonie universelle. David est souvent au moyen âge une image de la musique. Il est évident que l'hymne qu'il joue, ici, sur sa lyre est comme un écho du grand hymne qui sort du monde [4].

1. *Docum. archéol. du comte de Bastard* (Cabinet des Estampes), au mot : *David*. La Terre est effacée.

2. Honorius d'Autun, *De Imag. mundi*, Lib. II, cap. LIX, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 154.

3. Notamment dans un manuscrit de Denys le Petit, provenant de Fleury-sur-Loire. Voir comte de Bastard, *Documents*, aux mots : *Points cardinaux*.

4. David était également représenté sur la mosaïque de Saint-Remi de Reims et probablement avec la même signification.

Mais, à Cluny, la même pensée s'exprime d'une façon plus frappante encore. Dans la grande église élevée par saint Hugues, il y avait, au pourtour du chœur, de belles colonnes de marbre ornées de chapiteaux historiés, dont quelques-uns subsistent encore[1]. Ils sont sculptés sur les quatre faces. L'un d'eux représente quatre figures de femmes, à la fois archaïques et raffinées, enfermées dans de grandes auréoles. Des inscriptions donnent le nom de trois d'entre elles : l'une est le Printemps (fig. 186), l'autre, l'Eté, la troisième, la Prudence, revêtue du haubert des guerriers du XII[e] siècle. Quant à la quatrième, ce n'est pas la Justice, comme on le répète depuis cinquante ans, mais la Grammaire (fig. 187). Aucune inscription, il est vrai, ne l'accompagne, mais cette figure de femme qui tient à la main un martinet, et qui avait autrefois devant elle un enfant, dont on aperçoit encore le petit pied nu, ne peut être que la Grammaire, car c'est ainsi qu'elle est toujours représentée.



Phot. Dr. Pouzet.
Fig. 187. — La Grammaire.
Chapiteau du Musée de la ville de Cluny (Saône-et-Loire).

Nous entrevoyons déjà une pensée fort analogue à celle qui avait présidé à l'ordonnance du pavement de Reims. Les Saisons, qui composent l'année, sont mises en parallèle avec les Vertus et les Sciences, qui ornent l'âme de l'homme. Un chapiteau voisin, décoré lui aussi de quatre figures de femmes enfermées dans des auréoles, mais qu'aucune inscription ne désigne par leur nom, continuait sans doute ce rapprochement entre les Saisons, les Vertus et les Sciences[2]. Un autre chapiteau représente les quatre Fleuves du Paradis. Ces quatre fleuves, qui coulent vers les quatre points de l'horizon, symbolisent les quatre grandes régions de la terre, ou, si l'on veut, les quatre points cardinaux. Le nombre quatre apparaît encore ici avec son mystère. Adam, qui habitait le Paradis à la source des quatre fleuves, portait ce mystère dans son nom. Chacune des lettres du nom d'Adam, nous dit Honorius d'Autun, est le commencement des quatre mots grecs qui désignent les quatre points cardinaux : *anatole*, *dysis*, *arktos*, *mesembria*[3] ; et, de même que les quatre fleuves fécon-

1. Au Musée de la ville de Cluny.

2. L'une d'elles porte un sceptre, l'autre un coffret, la troisième avait dans ses mains un objet qui a disparu. La quatrième est détruite.

3. Honorius d'Autun, *Elucidarium*, Lib. I, cap. XI, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1117.

dent le monde, de même la postérité d'Adam doit remplir les quatre parties de la terre.

Deux autres chapiteaux mutilés, et devenus énigmatiques, offraient probablement d'autres concordances. Voyait-on les quatre éléments, les quatre tempéraments, les quatre âges de la vie ? Rien n'est plus vraisemblable.

Mais il subsiste heureusement deux chapiteaux, ornés, ceux-là, d'inscriptions sur leurs quatre faces, qui nous donnent la clef de tout cet ensemble symbolique. Ils représentent les huit tons de la musique grégorienne. Chaque ton est personnifié par un homme ou par une femme qui porte un instrument de musique (fig. 188). Ces huit tons, où l'on retrouve deux fois le chiffre quatre, qui est le chiffre des éléments, des points cardinaux, des saisons, des vertus cardinales, des sciences du quadrivium, expriment les harmonies de la terre et de l'homme ; mais ils expriment aussi, puisqu'ils nous donnent le chiffre des planètes, l'harmonie de l'univers. Si nous avions la série complète des chapiteaux de Cluny, nous aurions une explication du système du monde par la musique. Ce n'était certes pas là une conception petite. C'était celle des écoles néo-pythagoriciennes de l'antiquité, qui ne séparèrent jamais la science de la poésie, et qui pensaient qu'on ne découvre une vérité qu'avec l'aide des Muses. Ce n'est pas sans raison que les moines de Cluny, ces graves esprits, avaient fait sculpter autour du sanctuaire cette philosophie du monde : la virile harmonie de leurs chants, quand elle emplissait l'immense église, leur apparaissait comme la suprême explication des choses.



Phot. Dr. Pouzet.

Fig. 188. — Le premier ton de la musique. Chapiteau du Musée de la ville de Cluny (Saône-et-Loire).

II

L'idée que le XIIe siècle se faisait des diverses contrées de la terre différait peu de celle que l'antiquité lui avait transmise. Sa géographie, comme son astronomie, restait tout antique. L'ancien monde romain était toujours en pleine lumière, mais il y avait, aux limites de ce monde, de grandes zones d'ombre. C'étaient ces régions mystérieuses, peuplées d'êtres étranges, qui éveillaient le plus vivement la curiosité

du moine dans sa cellule ; il y voyageait en imagination. Quand les artistes monastiques voulaient tracer un tableau de la terre, c'étaient ces peuples singuliers, ces animaux merveilleux qu'ils représentaient de préférence. Lorsque nous rencontrons ces fables sculptées dans nos églises romanes, nous sommes tentés d'accuser le moyen âge de puérilité, accusation fort injuste, car il n'y a pas là un détail qui ne vienne de l'antiquité. Le moyen âge a professé une telle vénération pour les anciens qu'il n'a pas voulu mettre en doute une seule de leurs paroles. C'est avec respect qu'il a transcrit leurs erreurs et qu'il les a consacrées par l'art. Les êtres monstrueux, que nous allons passer en revue, ne sont pas nés, comme on pourrait le croire, de la fantaisie des hommes du XIIe siècle, mais de l'imagination ou de la crédulité des anciens.

Qui croirait, en voyant, aux chapiteaux de nos églises, le sciapode s'abriter sous son pied unique contre les ardeurs du soleil, que cette fable, qui semble porter la marque du moyen âge, a été introduite dans le monde occidental par un Grec? Et, en effet, la plupart des récits légendaires sur les merveilles de l'Inde, que les siècles se sont transmis, remontent jusqu'à Ctésias. C'était un Cnidien, qui fut, vers 400 avant J.-C., le médecin du roi de Perse, Artaxerxès. Il n'alla pas dans l'Inde, mais il en entendit beaucoup parler, à Suse ou à Ecbatane. Il vit même des Indiens, car parfois les ambassadeurs des souverains de l'Inde apportaient des présents au Grand Roi. Il recueillit tous les récits qui se répétaient en Perse et les répandit dans le monde grec. Il décrivit les sciapodes, au pied unique, et les cynocéphales, ces hommes à tête de chien ; il fit connaître les pygmées, hauts de deux coudées, la manticore, monstre à tête humaine, le griffon, gardien des trésors de l'Inde, et la licorne, ce quadrupède insaisissable qui porte au front une seule corne[1].

Ctésias n'avait pas vu l'Inde ; un siècle après, Mégasthène, ambassadeur de Seleucus Nicator auprès du roi Çandragupta, — le Sandrocottos des Grecs, — pénétra jusqu'au delà de Bénarès, jusqu'à Patna, qu'il appelle Palibothra. Il en rapporta un récit de voyage, plein de faits exacts, à ce qu'il semble, mais d'où le merveilleux n'est pas absent. On y voit, en effet, reparaître des fables fort analogues à celles qu'avait accueillies Ctésias.

Ces merveilles passèrent de livres en livres. Pline l'Ancien en rassembla quelques-unes dans son *Histoire naturelle*, Solin, dans son *Polyhistor*. Saint Augustin n'ignorait pas ces fables. De son temps, une place de Carthage, ouvrant sur la mer, était décorée d'une mosaïque qui représentait les races monstrueuses des extrémités du monde : les sciapodes, les pygmées, les cynocéphales, d'autres encore[2]. Il se

1. Il faut compléter les pages des *Indica* de Ctésias, que Photius nous a transmises, par les emprunts faits par Pline l'Ancien au livre de Ctésias. C'est par un passage de Pline l'Ancien (*Hist. nat.*, VII, 2) que nous savons que Ctésias avait décrit les sciapodes.

2. *De Civitate Dei*, Lib. XVI, cap. VIII.

demande si de pareils monstres existent, mais, s'ils existent, il pense que nous ne devons pas en être choqués, car nous pouvons être certains qu'ils ont leur loi, et qu'ils font leur partie dans le grand concert.

Ces traditions, dont quelques-unes étaient vieilles de dix siècles, furent condensées par Isidore de Séville, dans un chapitre de ses *Etymologies*[1], et c'est là que le moyen âge, qui d'ailleurs connaissait Pline et Solin, vint les prendre. Raban Maur, dans son *De Universo*, copie Isidore de Séville[2]; Honorius d'Autun l'abrège dans son *De Imagine mundi*[3].

C'est dans les monastères de l'ordre de Cluny, où le savoir fut toujours en honneur, c'est dans le rayon d'influence de la grande abbaye bourguignonne, que nous voyons représentées pour la première fois ces étranges merveilles du monde. L'abbaye de Souvigny, en Bourbonnais, était un des plus fameux d'entre les prieurés clunisiens. On voit aujourd'hui, dans l'église, une colonne octogonale couverte de bas-reliefs sur quatre de ses côtés. Ces bas-reliefs ont beaucoup souffert dans ces dernières années, mais un dessin, fait vers 1830, nous les montre presque intacts[4]. La première face de la colonne représente les Travaux des mois, la seconde, les Signes du zodiaque, la troisième et la quatrième, les peuples et les monstres les plus singuliers de l'Asie et de l'Afrique. Ce sont ces deux dernières faces qui nous intéressent : Isidore de Séville et Honorius d'Autun vont nous permettre, en y joignant Solin, de les expliquer presque entièrement; car c'étaient là les auteurs qui servaient de guide à l'artiste.

Voici d'abord les peuples les plus étranges de la terre ; une seule figure personnifie chacun d'eux. Trois de ces personnages fantastiques se suivent sur la colonne dans l'ordre même qui a été adopté par Isidore de Séville[5] : le satyre, le sciapode, l'hippopode[6].

Le satyre a, comme le veut Isidore, deux cornes sur le front et des pieds de chèvre. « C'est un satyre semblable, dit-il, qui apparut dans le désert à saint Antoine. »

Le sciapode[7] n'a qu'une jambe, mais cette jambe unique lui permet de courir avec une merveilleuse vitesse; parfois, il s'étend sur le dos et se sert de son pied comme d'un parasol. A Souvigny, le sciapode est debout.

1. Isidore de Séville, *Etymol.*, Lib. XI, cap. III. *De Portentis*, *Patrol.*, t. LXXXII.

2. Raban Maur, *De Universo*, Lib. XXII, cap. VII, *Patrol.*, t. CXI, col. 195.

3. Honorius d'Autun, *De Imagine mundi*, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 123-125.

4. Il se trouve dans l'Album de l'*Ancien Bourbonnais* d'Achille Allier, Moulins, 1833, in-fol. Il a été reproduit dans le *Bulletin monumental* de 1855, p. 384 et 390.

5. Isidore de Séville, *loc. cit.*

6. Chose remarquable, les inscriptions de la colonne sont en général au pluriel. Il en est ainsi dans Isidore de Séville, qui veut caractériser toute l'espèce. On lit, par exemple. « Satyri, Hippopodes, Ethiopes ».

7. L'inscription, incomplète et incorrecte, semble être CIDIPES.



Phot. Giraudon.

Fig. 189. — Les Monstres.
Colonne de Souvigny (Allier).

L'hippopode, qu'on rencontre dans les déserts de Scythie, est un homme qui a deux sabots de cheval.

Au-dessus de l'hippopode, la colonne nous montre un être singulier, que n'accompagne aucune inscription, une sorte de chien qui a des pieds humains. C'est, suivant toutes les vraisemblances, un cynocéphale, un de ces êtres qui ressemblent plus, dit Isidore de Séville, à une bête qu'à un homme.

Vient ensuite un Éthiopien, qui offre cette bizarrerie d'avoir quatre yeux. Ici, Isidore est muet aussi bien qu'Honorius d'Autun ; mais, si nous consultons le *Polyhistor* de Solin, ce livre des merveilles si bien fait pour plaire au moyen âge, nous trouvons le texte qui explique cette singulière figure : « Les Éthiopiens, qui habitent au bord de la mer, dit Solin, passent pour avoir quatre yeux[1]. »

Après ce tableau des peuples étranges, dont nous n'avons qu'une partie, car la colonne de Souvigny est à moitié brisée[2], nous rencontrons, sur une autre face, les monstres qui vivent aux extrémités de la terre (fig. 189). L'artiste s'inspire, ici, des chapitres qu'Honorius d'Autun a consacrés aux merveilles de l'Inde, car tous les monstres, dont le nom est inscrit sur la colonne, se retrouvent dans ce chapitre[3]. Voici la mantichore de Ctésias, ce monstre à face humaine qui court plus vite que l'oiseau ne vole et qui siffle comme le serpent. Voici le griffon, à la fois aigle et lion, qui garde les trésors. Voici la licorne, avec sa corne sur le front : l'artiste, fidèle à une vieille tradition

1. Solin, *Polyhistor*, cap. XXXI.

2. Ce qui le prouve bien, c'est que nous n'avons que cinq mois sur douze.

3. Honorius d'Autun, *De Imagine mundi*, cap. XI, XII, XIII, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 123-125.

de l'art oriental, a représenté cette corne rejetée en arrière[1]. Voici le plus célèbre des animaux de l'Inde, l'éléphant ; et voici enfin la sirène, moitié femme et moitié poisson[2].

Ainsi la colonne de Souvigny était à la fois un calendrier et un tableau des merveilles du monde. Elle est aujourd'hui dans l'église, mais il est évident qu'elle n'est pas à sa place. Jadis elle s'élevait sans doute au milieu du cloître, et elle portait peut-être à son sommet le gnomon d'un cadran solaire. Le moine méditatif y voyait une image de l'espace et du temps.

Ce double tableau zoologique et ethnographique devint un des thèmes des artistes clunisiens. On le retrouvait à Saint-Sauveur de Nevers, prieuré de l'ordre de Cluny. L'église est aujourd'hui détruite, mais plusieurs de ses chapiteaux se conservent au Musée archéologique de la ville. Nous y reconnaissons quelques-uns des êtres fabuleux de la colonne de Souvigny : l'Éthiopien (ETHIOP) monté sur un dragon, la mantichore à tête humaine, la licorne. Au satyre a été substitué le faune, que nomme également Isidore de Séville. L'inscription l'appelle FINOS PHICA..., ce qui semble à première vue fort mystérieux, mais ce qui n'est pas autre chose qu'une mauvaise transcription des mots « faunos ficarios », dont se sert Isidore de Séville[3]. C'est saint Jérôme, le premier, dans sa version d'Isaïe, qui a employé cet étrange adjectif de *ficarius* appliqué au faune[4]. Les *fauni ficarii* étaient, pensait-on, des faunes qui se nourrissaient de figues[5]. A ces monstres, l'artiste de Nevers a ajouté la chimère, qui tient aussi sa place dans le chapitre d'Isidore de Séville. On la voit, telle à peu près que les anciens la représentaient, avec ses trois têtes échelonnées, qui correspondent à ses trois corps soudés. A Nevers, des êtres réels accompagnent ces êtres fabuleux : on voit sur d'autres chapiteaux le dromadaire, le lion, l'ours, le singe. Ainsi, dans cette église Saint-Sauveur, le moine avait sous les yeux les chapitres d'une histoire de la nature telle qu'on l'imaginait alors ; il entrevoyait la richesse de l'œuvre divine, et sa curiosité se changeait tout naturellement en adoration.

C'est le même sentiment de curiosité, unie au respect, qui fit souvent des églises du moyen âge de véritables musées d'histoire naturelle. A Saint-Bertrand de Comminges un crocodile est suspendu à l'entrée de l'église ; une défense de licorne —

1. La licorne avec la corne en arrière se trouve dans le *Physiologus* grec, Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, taf. XII, et dans le *Psautier Chludov*. On la retrouve pareille, en Occident, dans le *Psautier* d'Utrecht, Tikkanen, *Die Psalterillustrationen im Mittelalt.*, I, 3e fasc., p. 43 et p. 190.

2. La sirène est le seul de ces monstres qui ne figure pas dans Honorius d'Autun. Il y a encore sur la colonne de Souvigny un animal à queue de serpent que n'accompagne aucune inscription, et qui ne saurait être identifié.

3. Isidore, *Etymol.*, XI, cap. III, *Dicuntur quidam et silvestres homines quos nonnulli Faunos ficarios vocant ; Patrol.*, t. LXXXII, col. 613.

4. Isaïe, L, 39.

5. Il n'est pas sûr que cette explication soit la bonne. Il s'agit peut-être de ces excroissances en forme de figue qui pendent au cou des faunes.

qui est une défense de narval — se conserve à la sacristie. La patte d'un griffon, attachée à une chaîne, pendait au milieu de la Sainte-Chapelle de Paris : un homme d'armes, qui, disait-on, avait triomphé du monstre, l'y avait apportée[1]. Des œufs d'autruche se conservaient à la cathédrale d'Angers. C'est que l'église demeurait encore l'unique asile de la science et de l'art.

Les artistes formés à l'école de Cluny répandirent ces « images du monde » en Bourgogne et dans les régions voisines. A Saint-Parize-le-Châtel, dans la Nièvre, nous retrouvons le sciapode qui, cette fois, s'abrite sous son pied. Dans l'Allier, un des chapiteaux de la belle église bourguignonne de Saint-Menoux nous montre un personnage attaquant un griffon : c'est un de ces Macrobiens de l'Inde, qui, suivant Honorius d'Autun, étaient sans cesse en lutte contre les griffons, leurs ennemis[2]. Sur un chapiteau mutilé de Saint-Lazare d'Autun, l'Indien a bondi sur le dos du griffon et le frappe de sa massue. Dans le chœur de la grande église à moitié détruite de la Charité-sur-Loire, un des plus magnifiques prieurés de Cluny, on voit sculptés à une place d'honneur, près de l'agneau portant la croix, un dromadaire, un éléphant, un griffon, un dragon.

Les animaux réels et les monstres fabuleux qui décorent le portail occidental de la cathédrale de Sens, dans ses parties basses, sont dans la pure tradition bourguignonne.

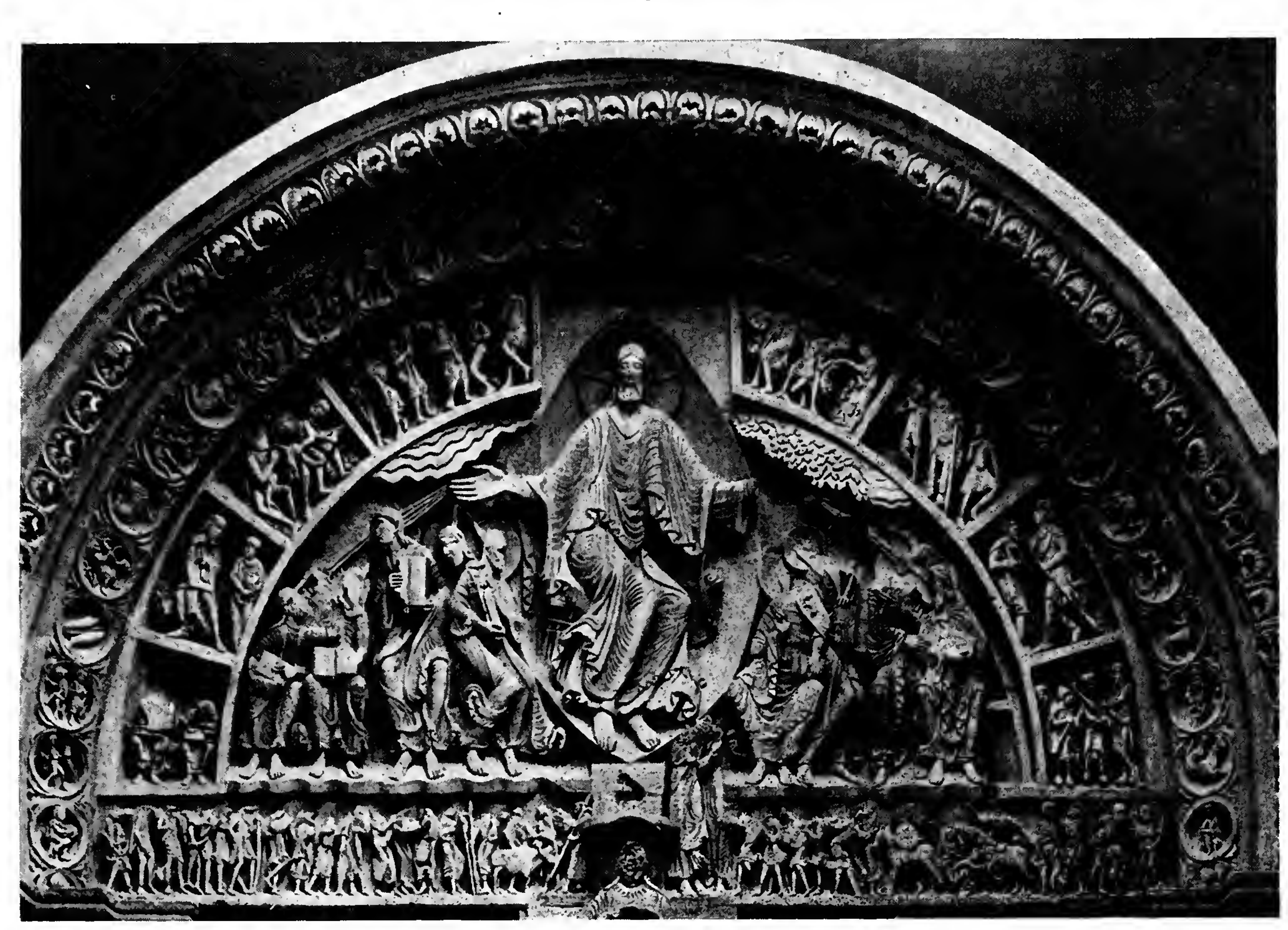
Mais de tous ces résumés du monde, imaginés par les artistes de la Bourgogne au XIIe siècle, nul n'est plus magnifique que celui qui se voit au grand portail de Vézelay (fig. 190). Aucune œuvre n'a semblé plus mystérieuse aux historiens de l'art, aucune n'a été plus diversement interprétée. On y a vu, tour à tour, un souvenir de la croisade prêchée par saint Bernard[3], une représentation des sept églises de l'Apocalypse, une image de l'Église chrétienne préfigurée par des personnages de l'Ancien Testament[4].

Il y a, certes, plus d'un détail étrange dans cette vaste composition ; mais, comme on va le voir, le sens général ne saurait en être douteux.

Dans le demi-cercle du tympan, un Christ gigantesque apparait. De ses mains ouvertes s'échappent de longs rayons qui viennent frapper les apôtres assis à ses côtés : c'est la Descente du Saint-Esprit le jour de la Pentecôte. Il a paru singulier de voir les rais de feu partir du Christ lui-même, et non de la colombe symbolique, comme ce sera plus tard la tradition, et l'on s'est demandé s'il s'agissait bien réellement de la Descente du Saint-Esprit. Aucune hésitation pourtant n'est possible, car, au XIIe siècle, la scène a été plusieurs fois figurée de la sorte. Une fresque de la chapelle

1. *Propriétés des bêtes*, publié par Berger de Xivrey, dans les *Traditions tératologiques*, p. 484.
2. Honorius d'Autun, *De Imagine mundi*, I, cap. XI.
3. Sanoner, *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 448 et suiv.
4. Eug. Lefèvre, *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 253 et suiv. ; P. Mayeur, *ibid.*, 1909, p. 326.

Saint-Gilles de Montoire, dans la vallée du Loir, nous montre une représentation de la Pentecôte pareille à celle du portail de Vézelay [1] : le Christ est assis dans une grande auréole, et de ses doigts s'échappent des torrents de feu qui tombent sur le front des apôtres. Mais il est un exemple plus significatif encore. Au commencement du XII[e] siècle, il y avait à l'abbaye de Cluny, l'abbaye-mère de Vézelay, un Lectionnaire orné de miniatures où la Pentecôte est représentée. Ce manuscrit est aujourd'hui à



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 190. — Tympan du grand portail de Vézelay.

la Bibliothèque Nationale [2]. Or, la Descente du Saint-Esprit y est conçue comme à Vézelay : le Christ dans une auréole, les deux bras largement ouverts, envoie de ses deux mains des rayons de feu sur la tête des apôtres, et il dit : *Ecce ego mittam Spiritum patris mei in vos.* — « Voici que j'enverrai sur vous l'Esprit de mon père [3]. » Ainsi, au XII[e] siècle, on représentait volontiers le Christ lui-même envoyant son Saint-Esprit sur les apôtres.

1. On trouvera une reproduction de cette fresque dans la *Revue hist. et archéol. du Maine*, 1904, p. 153.

2. B. N., latin 2246, f° 79 v°.

3. La miniature ne nous montre pas le Christ tout entier, mais seulement le buste du Christ enfermé dans l'auréole.

La partie centrale du tympan de Vézelay ne saurait donc être l'objet d'aucune controverse ; sa signification est certaine. Mais quel est le sens des scènes singulières qui se déroulent autour du tympan ? Des compartiments enferment deux, trois, parfois quatre personnages, qui semblent, avec des gestes passionnés, se communiquer une étonnante nouvelle. Il est visible que tous ces personnages sont en rapport étroit avec la scène principale qui est la Descente du Saint-Esprit.

L'examen des représentations byzantines de la Pentecôte va nous mettre sur la voie de l'explication véritable. En Grèce, à Saint-Luc de Phocide, en Italie, à Saint-Marc de Venise, des mosaïques du XIe siècle, qui se ressemblent fort, nous montrent la Descente du Saint-Esprit. Les rayons émanent non du Christ seul, mais de la Trinité tout entière, figurée par un trône, un livre et une colombe : le trône est la majesté du Père, le livre la parole du Fils, la colombe l'image du Saint-Esprit. Les rais de feu descendent sur les apôtres, mais, sous leurs pieds, on aperçoit d'autres personnages encore, que des inscriptions nomment φυλαί, les tribus, et γλῶσσαι, les langues. Ce sont les peuples auxquels les apôtres vont porter l'Évangile et dont ils parleront la langue sans l'avoir apprise.

Il y avait longtemps que l'art oriental associait les nations païennes à la scène de la Pentecôte. On les reconnaît dans une des miniatures du fameux saint Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale, qui remonte au IXe siècle [1]. Mais cette miniature elle-même n'est probablement qu'une copie abrégée d'une des mosaïques qui décoraient, au VIe siècle, l'église des Saints-Apôtres à Constantinople. Un poète, Constantin le Rhodien, un prosateur, Mésaritès, nous ont décrit cette magnifique église du temps de Justinien, avec ses cinq coupoles [2]. Dans chacune d'elles, il y avait une mosaïque que nous connaissons, grâce surtout à Mésaritès, jusque dans ses détails. Nous apprenons ainsi qu'au-dessous de la Pentecôte on voyait chacun des douze apôtres enseignant l'Évangile à une nation différente. C'est donc au siècle de Justinien que remonte l'idée d'associer à la Descente du Saint-Esprit tous les peuples de la terre.

Des manuscrits à miniatures répandirent le thème de la prédication des apôtres. Plusieurs manuscrits grecs, parmi lesquels il faut citer un Psautier du XIe siècle conservé au Musée Britannique [3], nous montrent, comme dans la mosaïque de Constantinople, chaque apôtre parlant à un groupe d'hommes qui représente une nation (fig. 191). Les costumes de ces groupes diffèrent : les uns portent la tunique courte, les autres, une longue robe qui descend jusqu'aux pieds ; il en est qui ont la tête nue, d'autres qui sont coiffés de bonnets.

Que ce soient ces différents peuples de la terre que le sculpteur de Vézelay ait

1. Omont, *Fac-sim.*, Pl. CXLIV.

2. On trouvera ces textes dans Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, t. II, 1908.

3. Mus. Britan., Cod. græc., Add. 19352, f° 19 v° et f° 20.

disposés autour du tympan de la Pentecôte, — il n'y a pas à en douter. Et on ne saurait douter non plus que l'idée première de sa composition ne lui soit venue des miniatures d'un manuscrit byzantin. La preuve en est écrite dans le bas-relief lui-même. Dans le manuscrit de Londres, en effet, les hommes qu'évangélise saint Barthélemy, et qui, suivant la tradition, sont des Arméniens, ont aux pieds les chaussures les plus singulières : elles ont la forme de petits bancs [1]. Or, les personnages d'un des compartiments du tympan de Vézelay ont des chaussures pareilles. Il y a là une rencontre qu'on ne saurait attribuer au hasard.

Mais, si l'idée a été empruntée à l'art byzantin, la vie et le mouvement de ces petites scènes appartiennent en propre au sculpteur de Vézelay. Rien n'est plus monotone que les miniatures du *Psautier* de Londres ; les personnages, serrés les uns contre les autres, écoutent la parole de l'apôtre en faisant un geste vague de la main. A Vézelay, ils discutent avec vivacité sur ce qu'ils viennent d'entendre, ou transcrivent sur le parchemin des discours si nouveaux pour eux. Toutefois, certains gestes, certaines attitudes sont d'une bizarrerie qui d'abord déconcerte. On voit deux personnages qui se montrent leurs jambes nues, tandis qu'un troisième, dans l'attitude du tireur d'épine antique, contemple son pied. Tout à côté, un autre personnage montre son bras à un compagnon, qui, la main ouverte sur sa poitrine, exprime son étonnement. Ce mystère pourtant n'est pas inexplicable. On lit dans un sermon d'Honorius d'Autun pour le jour de la Pentecôte : « Ils se convertissaient en grand nombre à la foi par des signes et des prodiges... Car, par la vertu de l'Esprit-Saint, les apôtres rendaient la lumière aux aveugles, ouvraient les oreilles des sourds, déliaient les langues des muets, faisaient marcher les boiteux, guérissaient les



Fig. 191. — Les Apôtres évangélisant les peuples. Ms. grec, Mus. Brit., Add. 19352.

1. Ce détail se voit à peine dans notre reproduction, en bas, à droite.

lépreux, chassaient les démons, ressuscitaient les morts[1]. » Le sculpteur de Vézelay a représenté quelques-uns de ces miracles qui convertissaient les peuples ; les scènes que nous ne savions comment expliquer nous montrent des boiteux, des lépreux ou des paralytiques guéris. La femme que l'on conduit avec précaution par la main est peut-être une aveugle qui va recouvrer la vue.

Mais, dans un des compartiments du haut, une nouvelle énigme surgit : on voit là deux hommes à tête de chien. Que viennent faire ces monstres parmi les nations qui reçoivent l'Évangile? Dans la pensée de l'artiste, ces êtres étranges sont, eux aussi, des fils d'Adam ; ils sont appelés comme tous les peuples, et, comme eux, ils doivent entendre la parole de Dieu. Ce sont, à n'en pas douter, les cynocéphales de l'Inde. Les cynocéphales peuvent-ils être considérés comme des êtres humains? participent-ils à la rédemption? — C'est un problème que le moyen âge a agité. Ratrame, moine de Corbie, au temps de Louis le Débonnaire, a écrit une longue lettre à ce sujet[2]. Il répond aux questions d'un missionnaire prêt à partir pour les pays du Nord, saint Rimbert, qui s'attendait sans doute à rencontrer des êtres à moitié hommes et à moitié bêtes dans la nuit cimmérienne où il allait pénétrer. Suivant Ratrame, les cynocéphales participent à la raison humaine; les anciens nous ont rapporté, dit-il, qu'ils avaient des troupeaux, qu'ils savaient tisser leurs vêtements, qu'ils formaient une nation véritable. Il ajoute un argument singulier qu'il emprunte à la légende orientale : saint Christophe, ce vaillant martyr du Christ, était, nous dit-on, un cynocéphale[3]. Ainsi, ce pauvre peuple dégénéré descend d'Adam comme le reste des hommes, et un poète latin du XIIe siècle nous explique que cette dégradation est une conséquence de la chute[4]. On comprend maintenant, sans peine, que le sculpteur de Vézelay ait mis les cynocéphales au nombre des peuples qui attendent l'Évangile : ils étaient réservés à saint Thomas, l'apôtre de l'Inde.

Mais ce n'est pas tout. Cette assemblée des nations de la terre se continue au linteau, et, là encore, nous retrouvons l'ethnographie fabuleuse, chère aux artistes clunisiens. Nous reconnaissons d'abord ces peuples scythiques aux oreilles démesurées, qu'Isidore de Séville appelle les Panotii[5] : on les voit enveloppés par leurs oreilles comme par les valves d'un coquillage (fig. 192). Plus loin, un personnage minuscule applique une échelle au flanc d'un cheval pour se hisser jusqu'à la selle : c'est, à n'en pas douter, un de ces pygmées dont Isidore de Séville et Honorius d'Autun avaient transmis le souvenir au moyen âge. Tous ces peuples, et d'autres qu'il n'est

1. Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 963. Voir aussi B. N., latin 11700, f° 33 v°.
2. *Patrol.*, t. CXXI, col. 1153.
3. C'est pour cela que, dans l'art oriental, saint Christophe est représenté parfois avec une tête de chien.
4. *Hist. littér. de la France*, t. XI, p. 8.
5. « Ceux qui sont tout oreilles », *Etymol.*, XII, cap. III.

pas possible de nommer, sont en marche vers deux hautes figures debout presque au milieu du linteau. On reconnaît saint Pierre à ses clefs et à ses pieds nus ; quant à la figure voisine, ce n'est pas sainte Madeleine, comme on le répète, c'est un autre apôtre, car il a lui aussi les pieds nus. L'apôtre associé à saint Pierre ne peut être que saint Paul. Saint Pierre et saint Paul ont ici une haute signification : ils ne sont pas seulement les plus fameux d'entre les missionnaires de l'Évangile, ils sont le symbole de Rome elle-même et de l'unité de la foi. C'est l'Église romaine accueillant tous les peuples.

L'autre moitié du linteau est plus difficile à expliquer. On y voit une file de personnages qui portent l'arc et le carquois : l'un d'eux est à demi nu. Ce sont encore des peuples sauvages qui viennent des extrémités de la terre. Devant eux, marchent des hommes chargés d'offrandes : ils portent un pain, un poisson, un seau, une grande coupe ; et, en tête, des sacrificateurs, armés de la hache, conduisent un taureau. Un grand prêtre paraît les attendre : il est adossé au trumeau, comme saint Pierre et saint Paul, mais il est plus petit qu'eux. Il semble que nous ayons là une image du monde païen qui n'a pas encore reçu la révélation, mais sur qui va descendre bientôt la parole divine.



Phot. Giraudon.

Fig. 192. — Le peuple aux grandes oreilles. Linteau du portail de Vézelay.

La grande statue, debout au milieu du trumeau, achève le sens de ce vaste ensemble : elle représente saint Jean-Baptiste portant dans une auréole l'agneau aujourd'hui détruit. Saint Jean est ici l'image du baptême, sans lequel on ne peut entrer dans l'église. Il faut donc que tous ces peuples qui viennent au Christ passent par le baptême. Dans son sermon sur la Pentecôte, Odilon, abbé de Cluny, rappelle que saint Jean-Baptiste a dit : « Je vous baptise par l'eau, mais celui qui viendra après moi vous baptisera par l'Esprit-Saint et par le feu [1]. » Ainsi se trouve justifiée la présence de saint Jean-Baptiste dans une scène consacrée à la Pentecôte [2].

Le portail de Vézelay, réputé mystérieux, paraîtra maintenant facile à comprendre dans ses grandes lignes, sinon dans tous ses détails. Il nous montre, autour de la Descente du Saint-Esprit, tous les peuples de la terre, et même les

1. *Patrol.*, t CXLII, col. 1016.

2. Quant aux apôtres que l'on voit groupés deux à deux sous le tympan de chaque côté du portail, il semble que ce soient les apôtres s'entretenant une dernière fois avant de se séparer pour aller évangéliser le monde.

peuples de la fable ; les uns ont déjà reçu la parole et éprouvé par des miracles la vertu de l'Évangile ; les autres semblent l'attendre encore et demeurent fidèles à leurs antiques erreurs, mais la parole les atteindra à leur tour, car l'Église a les siècles devant elle. C'est pourquoi un grand zodiaque, image de la durée, entoure ce tableau de la conquête du monde par l'Évangile.

L'idée première de cette grande composition est byzantine, mais l'artiste de Vézelay l'a animée d'une vie qu'elle n'eut jamais dans les mosaïques des coupoles, encore moins dans les miniatures des manuscrits. Dans ce tympan que domine la formidable figure du Christ, tout est passion, souffle et flamme. Les tuniques des Apôtres sont soulevées par ce grand vent qui entra dans le cénacle, disent les *Actes*, en même temps que les rayons de feu. Mais il y a surtout une flamme de charité. Ces peuples au visage de bête ne font pas sourire ceux qui ont compris la grave pensée de l'artiste. Il veut nous dire que la parole divine doit descendre jusqu'aux limites de l'animalité ; d'un être déchu l'Évangile fera un fils de Dieu. On respire là l'enthousiasme du missionnaire chrétien prêt à donner sa vie pour sauver l'âme du sauvage le plus dégradé.

Ainsi, à Vézelay, grâce au génie clunisien, la fabuleuse ethnographie des anciens a pris une signification profonde.

III

Les animaux et les monstres représentés dans l'église romane, y sont-ils seulement pour nous faire connaître les merveilles du monde, pour nous donner une idée de l'immensité de l'œuvre divine ? Ne cachent-ils pas une pensée ? N'ont-ils rien à nous apprendre ?

De bonne heure, l'antique *Physiologus* grec avait montré dans les mœurs des animaux un reflet du monde moral, une image voilée du drame de la Chute et de la Rédemption. Rien n'était plus conforme à la philosophie des Pères. Saint Basile, expliquant à ses auditeurs l'œuvre des six jours, leur fait voir que Dieu a laissé même sur les animaux l'empreinte des vérités de la foi. Une pensée unique a présidé à la création de tous les êtres, et le Verbe a inscrit en chacun d'eux les grands traits de l'histoire du monde. Dans la pierre, la plante et l'animal, on retrouve la révélation.

Le *Physiologus* grec présentait quelques applications de cette méthode : par exemple, le lion qui dort les yeux ouverts est une image de Jésus-Christ qui veilla dans la nuit du tombeau en attendant la résurrection. Traduit de bonne heure en latin, puis, à partir du XIIe siècle, dans les langues populaires de l'Europe, le *Phy-*

siologus, qui devint le *Bestiaire*, a toujours été beaucoup lu. Il a parfois inspiré les artistes.

Dans la nef de la cathédrale du Mans, un beau chapiteau du XIIe siècle nous montre une chouette que de petits oiseaux entourent et semblent attaquer (fig. 193). Un chapiteau d'un art moins parfait, mais conçu de la même manière, se voit à la cathédrale de Poitiers. La même chouette et les mêmes oiseaux reparaissent sur un chapiteau de l'église d'Avesnières, dans un faubourg de Laval. Quel est ce singulier sujet? Il suffit pour le comprendre d'ouvrir le *Bestiaire* [2]. Nous y apprenons que la chouette (*nicticorax*), qui ne vole que la nuit, est une figure du peuple juif qui préfère les ténèbres à la lumière ; aussi, de même que le peuple juif est un objet de mépris pour tous les peuples, de même la chouette est un objet de dérision pour tous les oiseaux. La signification symbolique est ici évidente.



Phot. H. Heuzé.

Fig. 193. — La chouette et les oiseaux. Chapiteau de la cathédrale du Mans [1].

Un chapiteau de Vézelay nous offre un sujet plus étrange (fig. 194). Un personnage, qui tient devant sa face une sorte de cloche, semble s'avancer vers un animal composite, coq par devant, serpent par derrière. Il n'est pas possible de croire à une simple fantaisie d'artiste, quand on connait le passage que le *Bestiaire* a consacré au basilic [3]. Le basilic, qui participe de la nature de l'oiseau et de la nature du serpent, naît d'un œuf de coq couvé par un crapaud : « car il arrive que certains coqs, dans leur septième année, pondent un œuf ». Le basilic n'est redoutable à l'homme que par son regard, mais qui rencontre ses yeux meurt sur-le-champ. Toutefois, le dangereux fluide ne saurait traverser le verre, et

Phot. Neurdein.

Fig. 194. — Le Basilic. Chapiteau de Vézelay.

1. *Congrès archéologique d'Angers*, 1910, t. I, p. 272 (Paris, Picard).

2. *Bestiaires* latins et français publiés par Cahier et Martin dans les *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 169 et suiv.

3. Voir à ce sujet Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, t. I, p. 153, et t. II, p. 213-214.

il suffit d'appliquer sur son visage une cloche de verre pour pouvoir regarder impunément le basilic ; c'est grâce à cet artifice que les soldats d'Alexandre détruisirent les basilics de l'Inde[1]. Qu'est-ce que le basilic? ajoute le *Bestiaire*, sinon une figure du démon : le Christ en triompha en s'enfermant dans le sein d'une Vierge plus pure que le cristal. Que le chapiteau de Vézelay représente bien réellement l'histoire du basilic, il n'y a pas à en douter, malgré la présence d'un autre monstre, une sauterelle à figure humaine, qui occupe le premier plan. Cette sauterelle ressemble fort à celles qu'on voit sortir du puits de l'abîme dans l'Apocalypse. La sauterelle complète la signification démoniaque du basilic. Le chapiteau de Vézelay semble donc nous montrer la lutte de l'homme contre Satan.

Quittons la France un instant. Un chapiteau du cloître de Tarragone représente un renard étendu à terre et qui paraît si bien mort que des oiseaux s'abattent sur son cadavre. Quand on a étudié les illustrations des *Bestiaires*, on n'a aucune peine à reconnaître un sujet qui se trouve déjà dans le *Physiologus* grec de Smyrne[2] et qui se retrouve au XIIIe siècle dans le *Bestiaire* de l'Arsenal[3]. Le texte nous apprend que le renard n'est pas mort, mais qu'il feint de l'être pour attirer les oiseaux ; quand ils sont à sa portée, il se relève brusquement et s'en empare : image des ruses de Satan qui nous attire par l'appât de la chair et devient notre maître. L'emprunt au *Bestiaire* est indéniable.

C'est le *Bestiaire* encore qui a inspiré un curieux chapiteau de l'église du Mas-d'Agenais. On voit un bateau renversé, un homme qui tombe à la mer et un énorme poisson qu'un nageur essaie de percer de son poignard. On a pensé à la pêche à la baleine et aux marins basques, qui s'en allaient sans doute déjà, en quête d'aventures, du côté des mers du Nord : le bruit de leurs exploits avait pu arriver jusqu'en Gascogne. Mais il ne s'agit pas ici d'un récit de marin : nous avons sous les yeux une page du *Bestiaire*. On y lit, en effet, que la baleine trompe parfois les navigateurs, qui, s'imaginant voir une île, y amarrent leurs navires et font du feu sur le dos du monstre; mais la baleine plonge soudain, en entraînant le navire et l'équipage au fond de la mer. Le *Bestiaire* ajoute que c'est là une image des ruses du démon, toujours prêt à tromper ceux qui mettent en lui leur espérance[4].

Les artistes, d'ailleurs, ne se sont pas toujours préoccupés de la moralité des *Bestiaires*. Ces manuscrits illustrés ont dû être souvent pour eux de simples répertoires de formes. Je suis convaincu, par exemple, que les miniatures des *Bestiaires* ont contribué à répandre l'image du centaure et l'image de la sirène, si fréquentes

1. Ce détail se trouve dans le *Trésor* de Brunetto Latini.

2. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899, Pl. VI.

3. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, t. II, Pl. XX. Le renard couché du manuscrit de l'Arsenal imite encore l'original byzantin.

4. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, t. III, p. 251.

toutes les deux au XII[e] siècle. Et ce qui semble le prouver, c'est que dans certaines œuvres d'art la sirène et le centaure sont associés. Or, déjà l'auteur du *Physiologus* grec réunit dans le même chapitre le centaure et la sirène ; le miniaturiste, qui illustrait son texte, les a, lui aussi, représentés sur la même page[1]. A l'exemple du *Physiologus* grec, le *Bestiaire* latin et le *Bestiaire* français ne les séparent pas. Quand donc on rencontre, au XII[e] siècle, un centaure à côté d'une sirène, on peut croire que l'artiste a eu un *Bestiaire* illustré sous les yeux. C'était le cas jadis à la façade de Saint-Sernin de Toulouse[2]. Le centaure se trouve encore rapproché de la sirène sur un chapiteau double du Musée de Toulouse et sur un chapiteau de la salle capitulaire d'Agen[3]. Dans ces trois exemples, un trait typique donne presque à l'hypothèse la force d'une certitude. La sirène est représentée non comme une femme-poisson, mais comme une femme-oiseau : or, telle fut longtemps la tradition des *Bestiaires*. Le *Physiologus* grec ne connaît que la sirène-oiseau. Le vieux *Bestiaire* latin de la Bibliothèque de Bruxelles, qui remonte probablement au X[e] siècle, nous montre, lui aussi, des sirènes moitié femme et moitié oiseau[4].

C'est la pure tradition antique, car les Grecs n'ont jamais représenté autrement les sirènes. Ils avaient emprunté à l'Égypte cet étrange oiseau à tête de femme, qui n'est pas autre chose qu'une figure de l'âme séparée du corps ; aussi, en Grèce, vit-on longtemps la sirène sur les tombeaux[5].

C'est seulement dans les *Bestiaires* français du XII[e] et du XIII[e] siècle que la sirène est représentée comme une femme-poisson[6]. Le moyen âge, pourtant, n'a pas inventé cette sirène d'un nouveau genre : elle apparaît sinon dans l'art, au moins dans la littérature, à la fin du monde antique. Dans un traité sur les monstres, le *De Monstris*, écrit, ce semble, au VI[e] siècle, il est dit pour la première fois, peut-être, que les sirènes sont des femmes à queue de poisson[7]. On ne savait plus alors distinguer les sirènes de ces belles figures de tritones qui se terminent en hippocampes. C'est des tritones, non des sirènes, qu'Horace avait dit jadis :

. . . . *ut turpiter atrum*
Desinat in piscem mulier formosa superne.

1. Strzygowski, *ouv. cit.*, Pl. II.

2. La sirène de Saint-Sernin est aujourd'hui au Musée. Des inscriptions expliquaient comment ces monstres étaient composés ; on lisait sous le centaure : *Juncta simul faciunt unum corpus corpora duo* et *Pars prior est hominis altera constat equo*. Sous la sirène, qui est la sirène-oiseau dont nous allons parler, on lisait : *Corpus avis, facies hominis volucri manet isti*. Voir Antoine Noguier, *Histoire Tolosaine*, 1556, p. 66.

3. On trouve encore la sirène rapprochée du centaure sur un chapiteau de Souvigny et dans la *Bible* de Cantorbéry à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Le centaure est souvent représenté sous l'aspect du sagittaire qui décoche sa flèche.

4. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, t. II, Pl. XXIV, CC.

5. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, 1911, p. 11 et suiv.

6. Dans le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, qui est du commencement du XII[e] siècle, et dans le *Bestiaire* de l'Arsenal, qui est du XIII[e].

7. Le *De Monstris* a été publié par Berger de Xivrey dans ses *Traditions tératologiques*. Les sirènes sont décrites au ch. VIII, p. 25.

Dans l'art on ne rencontre guère avant le XII[e] siècle la sirène à queue de poisson. Le *Bestiaire* de l'Arsenal, conciliant les deux traditions, distingue deux sortes de sirènes : la sirène-oiseau et la sirène-poison[1] ; une miniature représente ces deux espèces de sirènes. Aussi, ne faut-il pas s'étonner si l'on rencontre parfois sur nos chapiteaux du XII[e] siècle une femme-oiseau à côté d'une femme-poisson : un chapiteau du cloître d'Elne les montre réunies. Dans ces exemples, il paraît évident que les artistes ont été guidés par les miniatures d'un *Bestiaire* dont ils n'avaient peut-être pas lu le texte.

Une fois imaginée, la sirène-poisson séduisit nos artistes romans qui l'adoptèrent et en ornèrent fréquemment leurs chapiteaux. On la rencontre tout le long de la Loire ou dans son voisinage, à la chapelle de Saint-Maur-sur-Loire (Maine-et-Loire), au cloître Saint-Aubin d'Angers, à Cunault, à Saint-Denis d'Amboise. Il semble que la sirène soit devenue une ondine du fleuve. A Cunault, elle sort des profondeurs pour offrir un poisson à un pêcheur debout dans sa barque, et aussitôt le pêcheur s'empare du poisson et le tue avec un large couteau. On croirait voir représentée quelque vieille légende des bords de la Loire. Car l'imagination populaire adopta ces singulières créations, et la sirène-oiseau, notamment, dont la signification primitive commençait à s'oublier, fut transformée en une sorte de vampire nocturne. En Italie, une mosaïque de Pesaro, qui paraît remonter au XII[e] siècle, représente des oiseaux à tête de femme, qu'une inscription appelle *lamiæ*[2]. Ainsi, les sirènes-oiseaux furent parfois identifiées avec les lamies antiques, ces redoutables apparitions, qui revivaient dans les contes du moyen âge. Gervais de Tilbury nous apprend que les lamies sont des femmes qui volent pendant la nuit, et qui entrent dans les demeures des hommes pour y apporter de mauvais songes. Elles pèsent de tout leur poids sur la poitrine des dormeurs, et, souvent, elles enlèvent les enfants au berceau. L'archevêque d'Arles, Humbert, avait été dans son enfance le jouet des lamies, qui, une nuit, l'avaient arraché à son lit et jeté dans une mare[3]. Il se peut donc que les sirènes-oiseaux de nos chapiteaux romans aient été considérées par le peuple comme des lamies, et il est probable que les beaux oiseaux à tête de femme que nous admirons aujourd'hui à Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 195) et à Saint-Aignan (Loir-et-Cher)[4] n'ont pas été contemplés sans terreur[5]. L'oiseau à tête humaine redevint, comme dans la Grèce antique, un objet d'effroi. L'inscription si précieuse de Pesaro nous prouve que l'interprétation populaire dut l'emporter souvent sur le

1. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, t. II, p. 172.

2. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. III, p. 436 (note).

3. Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, tertia decisio, cap. LXXXV et LXXXVI. Le livre de Gervais de Tilbury a été écrit dans les premières années du XIII[e] siècle.

4. Ce sont des œuvres du même atelier.

5. On trouve encore des sirènes-oiseaux à Saint-Germain-des-Prés, à Pons (Hérault), à Saint-Loup-de-Naud, à Saint-Ferme (Gironde), au portail de Savonnières (Indre-et-Loire), etc.

froid commentaire du *Physiologus;* le *Bestiaire* pourtant, on n'en saurait douter, est à l'origine de cette double représentation des sirènes.

L'intelligence des œuvres subtiles inspirées par le *Bestiaire* était sans doute réservée aux clercs ; en revanche, la sagesse pratique des fables s'adressait à tous. C'est pourquoi les héros de Phèdre et d'Ésope ont été plus d'une fois peints ou sculptés dans l'église. Le moyen âge, en effet, n'ignorait ni Phèdre ni Ésope, mais à Phèdre il a souvent préféré un écrivain des bas-temps qui se donne le nom de Romulus et qui se présente, avec une naïve impudence, comme un empereur romain. Le prétendu Romulus, d'ailleurs, n'a guère fait autre chose que de mettre en prose les vers de Phèdre[1]. Quant à Ésope, le moyen âge le connaissait par la traduction latine d'Avianus. A ce vieux fonds, des récits nouveaux s'ajoutèrent; car le moyen âge, lui aussi, a inventé, et, dans le *Roman de Renart*, il donna à la fable l'ampleur de l'épopée.



Phot. Éditions Albert Morancé.

Fig. 195. — Sirènes-oiseaux. Chapiteau de Saint-Benoît-sur-Loire [2].

La fable, ce genre singulier, où tout vit et où tout pense, où l'animal semble plus sage que l'homme, nous introduit dans un monde très antique. Avec sa naïveté et avec son mystère, la fable semblait faite pour le moyen âge, cette nouvelle jeunesse de l'humanité. A peine s'étonnait-on alors d'entendre parler les bêtes, car le paysan savait bien que ses bœufs parlaient dans l'étable, la nuit de Noël, à l'heure de l'élévation. L'homme du moyen âge vivait à la lisière de la forêt, tout près de l'animal : il entendait, la nuit, glapir le renard, gémir la chouette, et il voyait, le matin, la trace des pas du loup dans la neige. La fable avait alors tout son charme ingénu. Plus tard, il a fallu à La Fontaine son miraculeux génie de sympathie pour rendre à la fable sa fraîcheur.

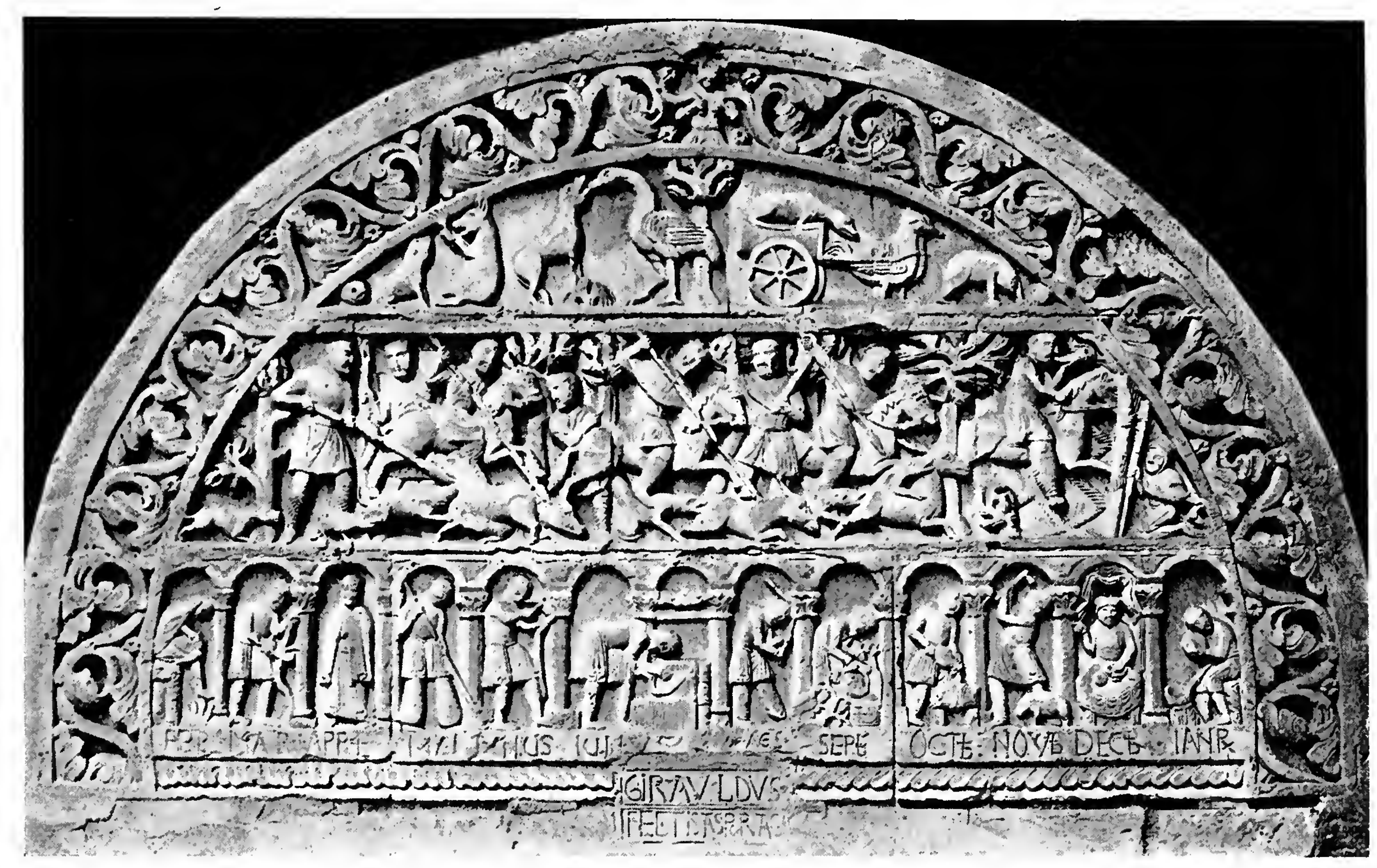
Dans l'art du moyen âge la fable apparaît de bonne heure. L'*Évangéliaire* carolingien de Morienval, conservé à la cathédrale de Noyon, nous montre près du canon des Évangiles le corbeau avec son fromage et le renard qui l'épie, — léger sourire du miniaturiste[3]. Des fables forment la bordure de la tapisserie de Bayeux : le corbeau et le renard, le loup et l'agneau, le rat et la grenouille, le loup et la

1. Voir sur ce sujet L. Hervieux, *Les Fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, Paris, 1884, t. II.

2. C. Martin, *L'Art roman en France*, t. I, Pl. VI (Paris, Éditions Albert Morancé).

3. Boinet, *Congrès archéologiques de France, Beauvais*, 1905, p. 642.

cigogne, encadrent l'épopée de la conquête de l'Angleterre par les Normands. Au XI[e] siècle, à Saint-Benoît-sur-Loire, l'abbé Arnaldus fit peindre les fables d'Ésope dans le réfectoire des moines ; des vers latins, qui se sont conservés, accompagnaient chaque épisode et en donnaient la moralité [1]. Les moines trouvaient sans peine dans leurs livres une morale plus haute, mais, avant de s'élever à la vie angélique, il était prudent d'acquérir la sagesse de la terre ; il ne fallait dédaigner aucun appui, et



Phot. Giraudon.

Fig. 196. — Tympan de l'ancienne église Saint-Ursin. Bourges.

jadis on avait vu les Pères du désert emporter dans leur solitude les livres des sages de la Grèce.

A plus forte raison, pouvait-on présenter au peuple ces ingénieux résumés de l'expérience humaine. C'est pourquoi les prédicateurs introduisaient les fables dans leurs sermons, et les sculpteurs les représentaient dans l'église. Un chapiteau du portail de Saint-Lazare d'Autun nous montre la cigogne retirant l'os de la gorge du loup : c'est la fable que Phèdre et, après Phèdre, Romulus appellent le loup et la grue [2]. La même fable reparaît au tympan de Saint-Ursin de Bourges (fig. 196). Ce

1. Texte dans J. Von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*, Vienne, 1896, p. 187 et suiv.

2. Phèdre, I, 8 ; *Romulus Nil.*, Lib. I, fab. 8 (dans Hervieux). Marie de France, fab. VII. La fable a été très

tympan de Saint-Ursin est d'ailleurs une des œuvres les plus singulières que l'on puisse imaginer, car il ne parle que des choses de la terre. On y voit les travaux des mois, une chasse au cerf et une chasse au sanglier dans la forêt, la fable du loup et de la cigogne, enfin l'enterrement de Renart, qui ressuscite et s'apprête à bondir sur les coqs qui le portaient en terre. Au XII[e] siècle, l'art était donc souvent accepté comme une simple parure ; on ne lui demandait pas toujours de profondes leçons.

Parmi les fables imaginées par le moyen âge, il en est une qui a été plusieurs fois reproduite par les artistes : c'est celle de l'éducation du loup. Un clerc a entrepris d'apprendre à lire au loup, et il lui enseigne les premières lettres de l'alphabet, A, B, C. « Répète ces trois lettres », dit le clerc. « Agneau », dit le loup, qui pense à autre chose. « Ainsi la bouche trahit les secrets du cœur », *quod in corde, hoc in ore*[1]. Cette petite fable, d'un comique assez fin, devait être fort connue des clercs, car ils la firent reproduire par leurs artistes. Les sculpteurs représentent d'ordinaire un loup revêtu du froc, épelant avec application sous la férule du maître. La France ne nous montre plus aujourd'hui ce sujet, mais on le rencontre à Parme, à Vérone, à Bâle, à Fribourg-en-Brisgau. A Fribourg, l'artiste, craignant de n'être pas compris, a donné comme conclusion à la leçon de lecture un second bas-relief qui représente le loup se jetant sur l'agneau ; il se défiait de son public, mais la fable ainsi présentée devient un peu béotienne.



Fig. 197. — L'âne musicien.
Chapiteau provenant de l'ancienne cathédrale de Nantes [2].

Aucune fable n'a été reproduite plus souvent que l'âne et la lyre de Phèdre : ce n'est pourtant pas une des meilleures. Un âne trouve une lyre abandonnée dans un pré, et il essaie d'en tirer quelques notes : « J'ignore la musique, dit-il. Si quelque autre avait trouvé cette lyre, il charmerait les oreilles par des accords divins[3]. » C'est ainsi, ajoute le fabuliste, qu'une mauvaise destinée empêche parfois le génie de se produire.

Il est probable, d'ailleurs, que le moyen âge ne s'est pas inspiré directement de

populaire au moyen âge. Vincent de Beauvais (*Spec. hist.*, IV, 2-8) la donne parmi celles qui peuvent servir d'exemples aux prédicateurs. Elle a été sculptée en Italie, comme en France : on la voit aux chapiteaux du cloître d'Aoste (XII[e] siècle).

1. Hervieux, t. II, p. 642, *Romulus anglic.*, et Marie de France, fable 82.

2. *Bullet. archéol. du Comité des travaux historiques*, 1906, p. 272 (Paris, Leroux).

3. Phèdre, *Appendix*, XIV.

Phèdre, mais d'une phrase de cette fameuse *Consolation philosophique* de Boèce[1], que tout clerc devait avoir lue. La Philosophie personnifiée s'adresse à son auditeur, qui semble ne l'avoir pas comprise, et lui dit avec sévérité : « Entends-tu mes paroles, ou es-tu comme l'âne devant la lyre? » « *Esne* ὄνος λύρας? » Or, au commencement du XIII[e] siècle, un auteur anonyme, écrivant une diatribe contre les figures d'animaux qui décoraient les églises, nomme parmi ces animaux « l'âne à la lyre de Boèce », *Onos lyras Boetii*[2]. C'est donc probablement ce proverbe grec, cette fable en raccourci, qui a inspiré aux artistes l'âne à la lyre des chapiteaux du XII[e] siècle. On le rencontre fréquemment dans le domaine de l'école bourguignonne : à Saint-Sauveur de Nevers[3], à Saint-Parize-le-Châtel (Nièvre), au portail de Saint-Aignan de Cosne, au portail de Fleury-la-Montagne (Saône-et-Loire), au portail de Meillers (Allier). Mais on le rencontre aussi dans d'autres régions : des chapiteaux nous le montrent à Brioude, à Saint-Benoît-sur-Loire, à Nantes[4] (fig. 197). A la face méridionale du vieux clocher de Chartres, on voit encore aujourd'hui la statue de l'âne qui joue de la lyre. Elle invitait à l'application les jeunes clercs qui venaient en foule suivre les leçons des fameux maîtres de Chartres, et, tout à côté, un ange avec son cadran solaire leur mesurait le temps[5].

IV

Les animaux dont nous avons parlé jusqu'ici ont un sens, et leur présence dans l'église peut s'expliquer. Mais voici maintenant l'étrange faune des chapiteaux et des portails : les lions affrontés des deux côtés d'un arbre, les aigles à deux têtes, les oiseaux symétriques aux cous entrelacés, les monstres au corps double, à la tête unique. Que devons-nous en penser? Faut-il encore y voir un symbole? leur demander une leçon? — Beaucoup d'archéologues du XIX[e] siècle l'ont cru, et ils ont essayé avec obstination de trouver la clef de ces hiéroglyphes, qui exprimaient, suivant eux, de profondes pensées. En vain leur objectait-on que saint Bernard, dans un passage fameux, avait condamné d'avance leurs recherches, en affirmant que les monstres hybrides des chapiteaux n'avaient aucun sens. Ils répondaient que le

1. Boèce, *Consolat. philos.*, Lib. I, cap. VIII.

2. Léopold Delisle, *Mélanges de paléog. et de bibliog.*, p. 206.

3. Le chapiteau est aujourd'hui au Musée archéologique de Nevers.

4. Le chapiteau de Nantes, découvert il y a quelques années, provient de l'ancienne cathédrale ; il est maintenant au Musée.

5. Parfois l'âne qui joue de la lyre a été remplacé par un porc (corniche de l'église de Bruyères, dans l'Aisne). Il est quelquefois accompagné d'un singe qui joue du violon (Saint-Parize-le-Chatel, Nièvre), ou d'une chèvre musicienne (Fleury-la-Montagne, Saône-et-Loire).

grand mystique avait vécu trop étranger aux choses de l'art pour que son témoignage pût avoir quelque autorité.

Il est devenu évident aujourd'hui que les efforts de toute cette génération d'érudits ont été stériles. Ils ont travaillé dans le vide, et c'est saint Bernard qui avait raison. La connaissance plus profonde que nous avons de l'art décoratif de l'Orient met cette vérité hors de doute. Il nous apparaît clairement que, presque toujours, les singuliers animaux de nos églises romanes reproduisent, avec plus ou moins de liberté, les magnifiques animaux des tissus orientaux. Nos sculpteurs ne pensaient donc pas toujours à instruire ; la plupart du temps ils ne songeaient qu'à décorer. Voilà ce qu'il importe d'établir.

En Gaule, dès les temps mérovingiens, les tentures orientales étaient le plus magnifique ornement des basiliques chrétiennes. Elles étaient suspendues devant les portes et entre les colonnes ; elles fermaient le sanctuaire qui devenait impénétrable comme le Saint des Saints. Elles ornaient les sarcophages où reposaient les confesseurs et les martyrs ; de précieuses étoffes, faites de soie mêlée d'or, recouvraient les tombeaux de saint Denis, de saint Martin, de saint Remi[1]. Il semblait qu'un peu de la vertu qui était dans les reliques du saint passât dans ces étoffes, car on leur demandait des miracles. On croyait qu'une fois chargées de ce fluide bienfaisant elles devenaient plus lourdes. Des ariens d'Espagne, nous raconte Grégoire de Tours, mirent dans la balance une tenture qu'ils avaient laissée sur le tombeau de saint Martin, et ils reconnurent qu'elle était devenue plus pesante[2].

Il y a longtemps que l'Église ne jette plus ses tissus rares sur les tombeaux, mais les musulmans ont conservé cet usage qu'ils avaient emprunté aux chrétiens, et ceux qui ont vu l'Orient savent quelle poésie ces étoffes fanées par les siècles donnent aux vieux tombeaux de l'Islam.

Quand on lit Grégoire de Tours, Fortunat et nos premiers historiens, on entrevoit cette belle parure de l'église. Dans la basilique de Saint-Denis, Dagobert avait fait suspendre aux parois et aux arcades des étoffes tissées en or et ornées de perles ; ces splendides tissus, où les perles dessinaient des fleurs, rappelaient ceux qui décoraient le palais des rois de Perse, à Ctésiphon.

Toutes ces merveilles n'ont pas entièrement disparu. Ce fut de bonne heure un usage dans l'Église de conserver les reliques des saints dans les plus riches tissus : pour envelopper ces restes sacrés il n'était rien de trop magnifique. C'est ainsi que quelques étoffes extrêmement antiques sont arrivées jusqu'à nous, enfermées dans des châsses. Elles en ont été retirées et se conservent aujourd'hui dans les trésors des églises.

1. Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, cap. LXXII, et *De gloria confess.*, cap. LV.

2. *Miracul. S. Martin.*, I, XI.

Il n'y a pas en France de collection d'étoffes plus précieuse que celle de la cathédrale de Sens : on y trouve d'admirables soieries dont quelques-unes peuvent remonter jusqu'au ve siècle[1] ; ce ne sont que des lambeaux, mais qui nous racontent, en abrégé, l'histoire de l'art des tissus pendant sept ou huit siècles. Toutes ces étoffes sont orientales. Il en est qui viennent de l'Égypte chrétienne, d'Alexandrie, ou des fameux ateliers de Panopolis : l'art antique y jette une dernière lueur. D'autres sont byzantines ; mais il en est qui viennent d'un Orient plus lointain, de la Perse des Sassanides. Nous sommes là au berceau de cet art merveilleux. Dans le crépuscule du génie antique, c'est de la Perse que va rayonner la lumière nouvelle ; c'est la Perse qui va imposer son goût au vieux monde. Les tissus de Constantinople s'inspirent des tissus persans, et souvent les copient. Mais ce qu'il y eut d'extraordinaire ici, c'est que la Perse sassanide, héritière des anciennes civilisations de la vallée du Tigre et des plateaux de l'Iran, en fit revivre le génie. Au vie siècle après Jésus-Christ on vit renaître des formes qui étaient vieilles de trois mille ans : elles n'étaient sans doute jamais mortes, mais le règne des Sassanides, qui fut pour la Perse un âge de résurrection, leur donna une jeunesse nouvelle. La Chaldée et, après elle, l'Assyrie avaient créé le plus puissant de tous les arts décoratifs. C'est là que le monstre composite prit une vraisemblance terrible ; c'est là que la symétrie donna aux animaux affrontés une grandeur religieuse. L'art héraldique est né en Chaldée bien des siècles avant notre moyen âge. La Perse recueillit cet héritage, et elle reçut en même temps le secret de la couleur. La Grèce avait eu en partage le génie de la ligne, mais elle ne semble pas avoir connu les voluptés de la couleur. Y a-t-il rien de plus pur que ses vases peints, mais y a-t-il rien de plus austère ? La Grèce parle aux parties hautes de l'âme, la Perse charme les yeux. Les tentures sassanides et les tentures byzantines, qui les imitent, sont couleur d'or et couleur de feu ; parfois aussi elles sont couleur de cendre, mais c'est une cendre rose ou une cendre bleue dont la nuance exquise est un enchantement : ce sont les féeries du couchant s'éteignant dans le ciel quand le soleil a disparu. Il suffit de comparer les tissus éblouissants de l'Orient aux tissus grecs de l'Égypte, décorés de personnages clairs sur des fonds sombres et sévères comme des vases peints, pour sentir tout ce que la Perse a apporté de lumière et de joie au monde qui commençait. Les personnages symétriques, les animaux héraldiques s'inscrivent d'ordinaire dans des cercles, mais, parfois aussi, des lions se suivent gravement et forment une suite continue qui rappelle les bas-reliefs de Suse.

Tel fut le prestige des tissus sassanides, que la Chine elle-même, le pays de la soie, les imita : une étoffe du Musée de Tokio montre le thème persan par excellence, la chasse au lion, interprété par un artiste chinois.

1. Voir sur les étoffes de Sens les articles (accompagnés de reproductions) de l'abbé Chartraire dans la *Revue de l'Art chrétien* de 1911.

Quand la Perse devint arabe, Bagdad remplaça Ctésiphon, et les kalifes continuèrent les traditions de magnificence des rois sassanides. Les couleurs des tissus restèrent aussi harmonieuses qu'autrefois, et le vieux décor asiatique se perpétua fidèlement. On ne pourrait distinguer les nouveaux tissus des anciens, si parfois quelques caractères arabes ne nous en faisaient connaître l'origine. Les guépards affrontés de la belle étoffe de Chinon, que l'on crut sassanides, sont arabes, comme l'a prouvé une inscription longtemps inaperçue. Ainsi l'art de la Perse ne mourut pas avec elle : jamais il ne fut plus vivant que dans les ateliers chrétiens de Constantinople et dans les ateliers musulmans de la Mésopotamie, de la Syrie, de l'Égypte, de la Sicile. Il semblait que les vieux rêves de la Chaldée et de l'Assyrie eussent reçu l'éternité en partage.

Pendant des siècles, nos églises firent venir leurs plus précieuses étoffes de l'Orient. Des présents, comme ceux du kalife Haroun-al-Raschid à Charlemagne, apportèrent chez nous des merveilles. Mais jamais les tissus orientaux ne furent plus abondants en France qu'au temps des Croisades. Après la prise d'Antioche, en 1098, les étoffes de soie furent distraites du butin que se partagèrent les barons, et envoyées aux églises[1]. Quand Boémond, à son retour d'Orient, parcourut la France, allant de sanctuaire en sanctuaire, et racontant à tous, monté sur les marches de l'autel, sa romanesque histoire, il laissa aux églises, en mémoire de son passage, des reliques et des manteaux de soie[2]. Un héros qui avait pris un étendard aux Arabes l'envoyait à une église de France. Robert Courte-Heuse fit présent d'un des drapeaux qu'il conquit en Orient au monastère de la Trinité de Caen, que sa mère, la reine Mathilde, avait fondé, et où elle était ensevelie[3]. On ne voit plus ce glorieux trophée à l'Abbaye aux Dames, alors qu'on voit encore aujourd'hui la bannière arabe de Las Navas de Tolosa suspendue aux voûtes du monastère de Las Huelgas, près de Burgos. Nos révolutions ont emporté le passé, également indifférentes à l'art et à la gloire. Par un singulier hasard, qu'une erreur explique, on conserve dans le trésor de l'église d'Apt, en Provence, un beau tissu musulman, qui est probablement un drapeau[4]. Il est connu depuis plusieurs siècles sous le nom de Voile de sainte Anne, et gardé précieusement comme une relique. C'est une grande pièce d'étoffe, de près de trois mètres de longueur, toute blanche avec des bandes de couleur claire décorées d'animaux. On y déchiffre le nom d'El-Mostali, prince des croyants. Ce nom laisse d'ordinaire le visiteur fort indifférent, mais il brille comme un éclair aux yeux de l'historien, car c'est au kalife El-Mostali que les croisés enlevèrent Jérusalem en 1099. Nous avons donc, à Apt, un trophée pris sans doute

1. Alb. Aquensis, *Hist. Hierosol.*, Lib. V, cap. I, et Guill. de Tyr, *Histor.*, Lib. VI, cap. XXIII.
2. Orderic Vital, *Patrol.*, t. CLXXXVIII, col. 868.
3. Wace, *Roman de Rou*, édit. Pluquet, t. II, p. 323.
4. *Bullet. archéol. du Comité*, 1904, p. 333 et suiv.

dans la ville sainte, par un compagnon de Godefroy de Bouillon, venu de Provence, un Simiane ou un Sabran, qui en fit présent à son église. C'est le plus antique souvenir de nos victoires qui se soit conservé en France : il est presque inconnu.

Pendant tout le XIIe siècle, les étoffes orientales affluèrent en France. Il nous en arrivait de la Sicile, où les princes normands avaient établi des ateliers qui reproduisaient les modèles arabes ; il nous en venait aussi de l'Espagne musulmane. Mais ces riches tentures avaient beau se répandre, on ne cessait de s'émerveiller de leur beauté. Les poètes qui les décrivent nous disent qu'elles ont été tissées par les fées. Ces fées habitent des îles lointaines, et elles revêtent des robes de soie blanche pour faire leurs chefs-d'œuvre, qu'elles douent parfois de vertus magiques [1]. Telle était l'admiration qu'excitaient les couleurs éclatantes et les animaux fabuleux des étoffes orientales.



Fig. 198. — Lions affrontés. Chapiteau de Moissac [2].

Ces magnifiques tissus que l'on voyait partout dans l'église, et jusque sur les épaules du prêtre à l'autel, ne pouvaient manquer d'émouvoir l'imagination des artistes. L'artiste est celui qui sait mieux admirer que les autres hommes. L'artiste du XIIe siècle ne pouvait tenir dans ses mains ces beaux voiles sans s'éprendre de ce monde féerique, de ces fiers hiéroglyphes ; il y sentait confusément quelque chose d'antique et de religieux. Puisque ces tentures, couvertes de monstres et d'animaux, avaient été jugées dignes d'orner la maison de Dieu, pourquoi ne les copierait-il pas aux chapiteaux du sanctuaire ? On vit alors se reproduire ce qui s'était passé aux origines de l'art grec. Les plus anciens vases peints de l'Ionie, ceux de Rhodes, des Cyclades, de Corinthe, trahissent sans cesse l'imitation des étoffes babyloniennes [3]. On est étonné de retrouver sur d'antiques œnochoés les animaux affrontés, les griffons, les sphinx à tête de femme de nos chapiteaux romans. Ces ressemblances s'expliquent sans peine par l'identité des modèles ; car le décor des tissus orientaux resta presque pareil pendant des millénaires. En Occident, les civilisations succédaient aux civilisations, les arts, aux arts : l'Orient, indifférent à ce qui se passe, offrait son immuable génie

1. Francisque Michel, *Recherches sur les étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge*, 1854, t. II, p. 64 et suiv. On y trouvera des textes empruntés à nos poètes.

2. *Album des monuments et de l'art ancien du midi*, Pl. XX (Toulouse, Éd. Privat).

3. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiq.*, t. IX, p. 454 et suiv., et t. X, p. 62, etc.

aux peuples nouveaux. Tous s'instruisirent à son école. Notre art du moyen âge lui doit beaucoup, infiniment plus qu'on ne l'a dit.

Je suis persuadé, par exemple, que l'origine du vitrail doit être cherchée dans l'imitation des tissus orientaux. Ce fut une habitude au moyen âge, que l'on retrouve jusqu'au XIVe siècle, de clore les fenêtres au moyen d'une étoffe. Que l'on tende en imagination un beau tissu d'Orient devant la fenêtre d'une église romane, et l'on aura l'illusion d'un vitrail : même fond de pourpre éclatante ou d'azur, mêmes cer-

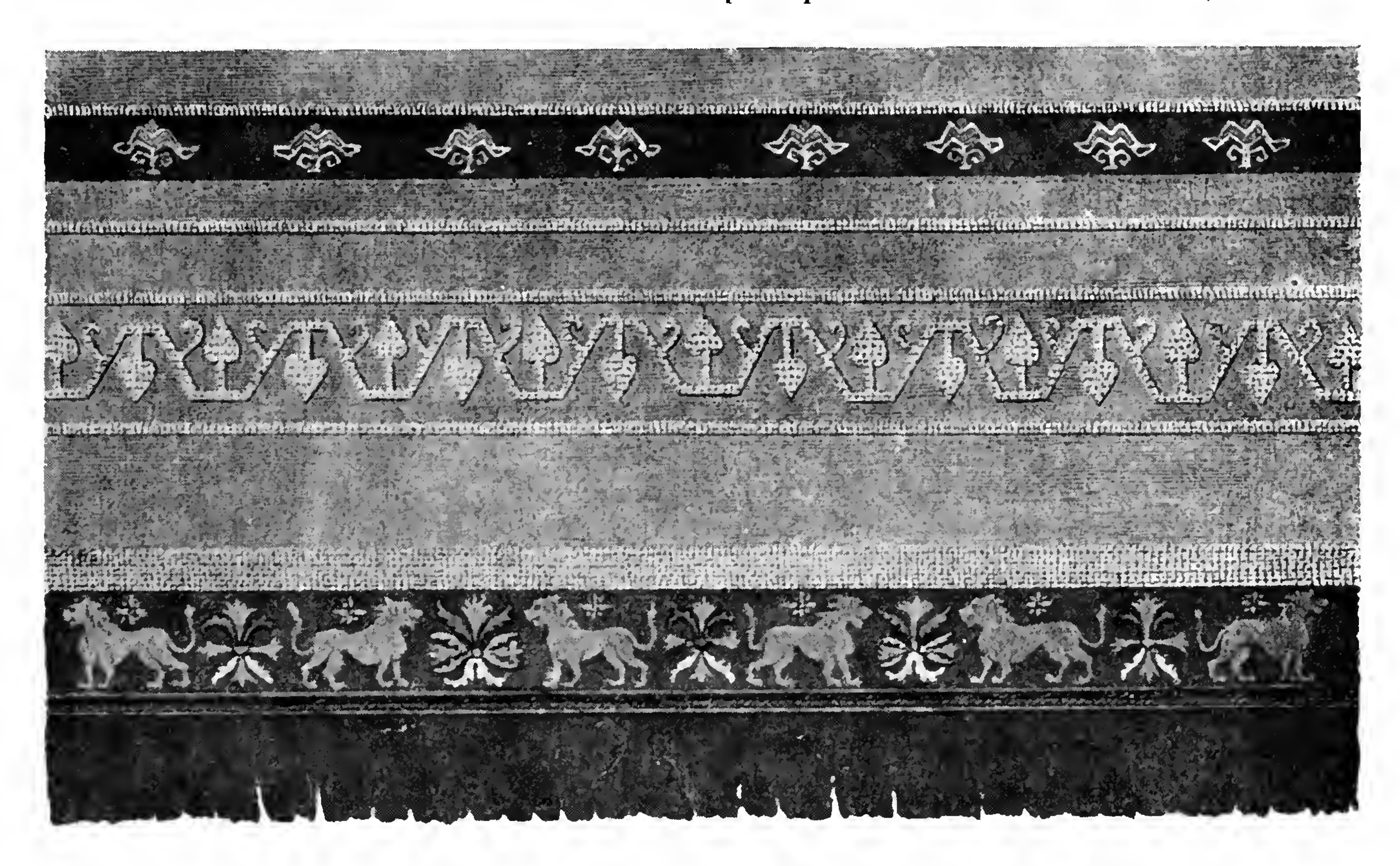


Fig. 199. — Lions de la tunique de la Vierge (Chartres), d'après Willemin.

cles où le sujet est inscrit, même bordure d'ornements ou de points autour des cercles, mêmes palmettes jetées entre les cercles pour remplir les vides du fond. D'ailleurs, un des plus anciens vitraux qui subsistent en France porte encore sa marque d'origine : on voit, à Saint-Denis, une verrière contemporaine de Suger qui ne représente pas autre chose qu'une suite de griffons inscrits dans des cercles. Or ces griffons de Saint-Denis sont pareils aux griffons, enfermés eux aussi dans des cercles, qui décorent une étoffe de Sens, le suaire de saint Sivard [1]. Des étoffes semblables, tendues devant les fenêtres des basiliques, ont inspiré, dès les temps carolingiens, nos premiers peintres verriers. Bientôt, les beaux tissus byzantins, qui enfermaient une scène de l'Évangile dans un cercle, les invitèrent à représenter, dans leurs vitraux, l'histoire sacrée [2].

1. Reproduit dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 372.

2. Il s'agit ici de l'idée première et de la composition du vitrail. Quant à la technique elle-même, comme l'a

Le tapis oriental jeté sur le sol servit souvent aussi de modèle à la mosaïque qui formait le pavé du sanctuaire. Rien de plus naturel que ces imitations : la mosaïque était, elle aussi, un tapis, mais qui durait plus longtemps que le tapis de laine. Cette origine des pavements de l'époque romane est souvent très facile à discerner. A Ganagobie (Basses-Alpes), la mosaïque, découverte il y a vingt ans, nous montre, jetés librement sur le fond ou enfermés dans des cercles, l'éléphant, le griffon, toute la faune des tissus orientaux[1]. A Lescar (Basses-Pyrénées), la lionne qui terrasse le bouquetin, au milieu d'oiseaux dispersés sur le fond, rappelle le motif favori des artistes sassanides ou des artistes byzantins, quand ils imitent la Perse[2]. Mais c'est en Italie, à San Benedetto di Polirone, près de l'ancien tombeau de la comtesse Mathilde, que le pavement nous dit le plus clairement son origine : dans des cercles à bordure de créneaux arabes, le griffon, la licorne, le canard à tête de dragon sont inscrits, et l'on croirait voir un tapis d'Orient[3].

Ces monstres orientaux des mosaïques frappaient parfois si vivement les imaginations qu'ils faisaient naître des légendes. On racontait à Moissac que les griffons du pavement (aujourd'hui détruit) avaient jadis montré à Clovis le lieu où il devait jeter les fondements du monastère[4].

Si les tissus orientaux ont inspiré les verriers et les mosaïstes, on ne s'étonnera pas qu'ils aient aussi inspiré les sculpteurs. Ce sont ces imitations que nous allons passer en revue maintenant, et nous allons voir la faune de l'Orient le plus antique reparaître sur nos chapiteaux.

On rencontre assez fréquemment sur les chapiteaux, ou même sur les tympans du XII[e] siècle, deux animaux affrontés séparés par une plante stylisée. C'est ainsi que le tailloir d'un chapiteau de Moissac nous montre, de chaque côté d'une palmette, deux lions symétriques (fig. 198). Un pareil motif nous fait remonter jusqu'aux plus anciennes civilisations de l'Asie. Les textes religieux de la Chaldée parlent plusieurs fois de deux arbres célestes qui s'élèvent à l'entrée de la demeure des dieux : l'un est l'arbre de vie, l'autre, l'arbre de vérité, et ils ont tous les deux leurs gardiens qui en écartent les mauvais esprits. Les deux arbres plantés à l'entrée du temple de Lagash étaient, sur la terre, l'image de ces deux arbres du ciel[5]. Il ne faut donc pas s'étonner de rencontrer si souvent dans l'art de la vallée du Tigre et de l'Euphrate

montré M. Socard dans le *Bulletin monumental*, 1910, p. 5 et suiv., elle s'apparente à celle des orfèvres mérovingiens qui enfermaient des verroteries de couleur dans un réseau de métal.

1. Elle a été publiée par l'abbé Arnaud d'Agnel dans le *Bullet. archéol. du Comité*, 1910, p. 55 et suiv. L'inscription parle du prieur Bertram qui était en fonctions en 1122.

2. *Revue archéol.*, 1866. L'œuvre est du temps de l'évêque Guy (1115-1141). Voir aussi Lanore, *Bulletin monumental*, t. LXVIII.

3. Venturi, *Storia dell'arte*, t. III, p. 435. Je ne parle pas de la partie centrale qui représente des Vertus.

4. Voir Bédier, *Les légendes épiques*, t. IV, p. 366.

5. Le P. Dhorme dans la *Revue Biblique*, 1907, p. 271.

un arbre gardé par deux génies, parfois par deux animaux [1]. Sur un de ces cylindres gravés qui servaient aux Chaldéens de cachet, on voit l'arbre gardé par deux lions [2]. La Perse emprunta le thème à la Chaldée et à l'Assyrie, et elle le pouvait d'autant mieux qu'elle avait, elle aussi, ses arbres sacrés. L'Avesta nous parle de ces arbres : ils croissent près d'une source, et ils ont, eux aussi, leurs gardiens ; l'un de ces arbres est le hâoma ou le hôm, dont le suc guérit tous les maux du corps et de l'âme [3]. Les cylindres persans représentent parfois le hôm gardé par deux lions [4]. Les étoffes sassanides transmirent aux Arabes l'arbre sacré avec ses deux gardiens. Les musulmans crurent-ils y reconnaître l'arbre de leur paradis, l'arbre *touba*, qui ombrage la source des fleuves célestes [5] ? Il se pourrait ; mais peut-être n'y virent-ils qu'un gracieux décor. Sous la main de leurs tisserands, l'arbre devint un simple ornement, une tige surmontée d'une palmette qui sépare deux animaux. C'est ainsi que ce vieux symbole chaldéen, cette mystérieuse image de la vie, arriva jusqu'à nous. On a une impression étrange, presque une sorte d'effroi, quand on retrouve dans nos églises romanes cette image millénaire de l'Orient. On traverse un bourg rustique aux toits de chaume, on entre dans la petite église, et la première chose que l'on aperçoit, c'est l'arbre, gardé par des lions, qui s'élevait, il y a quarante siècles, devant un temple de la Chaldée.

On retrouve dans les copies de nos sculpteurs les variantes des tissus qui leur servirent de modèle. Sur un chapiteau du cloître de Moissac, comme sur un bas-relief du Musée de Toulouse, les deux lions, séparés par une palmette, semblent marcher à la rencontre l'un de l'autre : tels sont les lions de l'étoffe syrienne de Chartres que l'on vénère sous le nom de tunique de la Vierge [6] (fig. 199). Mais, parfois, les deux lions se dressent des deux côtés de l'arbre comme deux lions héraldiques : ils sont adossés, mais leurs têtes retournées en arrière se regardent. Ainsi conçu, l'animal dessine la plus savante arabesque. Un beau chapiteau de la Charité-sur-Loire nous montre des lions de ce type ; on les retrouve sur un chapiteau de Lescar ; on les retrouvera sans cesse en parcourant la France. Ces lions stylisés avec tant de goût ont été créés par les artistes orientaux, et des tissus musulmans nous les apportèrent [7].

Les animaux qui accompagnent l'arbre ne sont pas toujours des lions ; ce sont

1. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiq.*, t. II, p. 685-689, 771.

2. De Clercq et Menant, *Catalog. de la collect. de Clercq*, t. I, Pl. II, fig. 15.

3. *Yaçna*, ch. IX et X (trad. de M. de Harlez, Paris, 1876).

4. On trouvera des exemples dans le Mémoire de Goblet d'Alviella sur *Les arbres paradisiaques des Sémites et des Aryens*, *Bullet. de l'Acad. de Bruxelles*, 3e série, t. XIX, 1890.

5. Tabari, *Comment. sur le Coran*, XIII, 86-87.

6. Reproduite, par Willemin, dans ses *Monuments français inédits*.

7. Musée de la Chambre de Commerce de Lyon ; Migeon, *Manuel d'art musulman*, p. 395. Le tissu est du XIIIe siècle, mais il reproduit un type ancien.

parfois des oiseaux, parfois des gazelles. Les artistes orientaux, devenus étrangers aux antiques symboles, placèrent n'importe quel animal des deux côtés de la tige; ils restèrent fidèles non à la lettre, mais à l'esprit des anciens modèles. Beaucoup d'étoffes de l'Orient sont décorées de beaux oiseaux placés symétriquement des deux côtés d'une tige qui s'épanouit en fleuron (fig. 200); parfois les deux oiseaux sont



Phot. Bibl. d'Art et d'Arch.

Fig. 200. — Oiseaux symétriques. Étoffe de la cathédrale de Sens.

adossés, mais d'un mouvement élégant leurs têtes se retournent et s'affrontent[1]. On rencontre chez nous des oiseaux tout semblables : ils décorent l'archivolte d'un tombeau à Saint-Paul de Narbonne[2], un chapiteau de la nef de Paray-le-Monial[3], un

1. Migeon, *Manuel*, p. 391. Tissu arabe conservé en Espagne.
2. *Congrès archéologique de Carcassonne*, 1907, p. 366.
3. *Congrès archéologique de Nevers*, 1913, p. 56.

chapiteau de Saint-Aignan (Loir-et-Cher) [1], une frise de l'église de Marcillac (Gironde) (fig. 201), pour prendre quelques exemples entre cent. Dans certains chapiteaux, il arrive que l'imitation des étoffes se trahisse par de petits détails fidèlement reproduits. A l'église de Bommes, dans la Gironde, les oiseaux affrontés ont une rosace dessinée sur les ailes, suivant une pratique familière aux tisserands orientaux [2]. En ce genre, un des exemples les plus frappants que l'on puisse citer nous est offert par un des chapiteaux de l'église de Vignory (Haute-Marne) [3]. Il ne s'agit pas cette fois de deux oiseaux, mais de deux quadrupèdes, deux gazelles, qui se font pendant des deux côtés d'une tige fleuronnée; un demi-cercle à festons s'élève au-dessus de leurs têtes et les enveloppe d'une sorte d'élégante auréole. Or, un tissu d'inspira-



Phot. Brutails.

Fig. 201. — Oiseaux symétriques.
Frise du portail de Marcillac [4] (Gironde).

tion sassanide, découvert il y a quelques années en Égypte, à Antinoé, nous montre une auréole semblable au-dessus de la tête de deux gazelles affrontées [5]. Nous prenous là l'imitation sur le fait. Est-il rien de plus intéressant que de voir reparaître aux confins de la Champagne un motif créé sur les plateaux de l'Iran et copié dans la vallée du Nil? Aucun art ne fait mieux sentir que l'art roman l'étroite union de l'Orient et de l'Occident, la fraternité des deux moitiés du monde.

A chaque instant les monuments romans nous émeuvent par d'étranges symboles chargés de siècles. Un tailloir du cloître de Moissac est décoré d'une suite d'aigles à deux têtes (fig. 202); le même aigle à deux têtes reparaît, sur un montant, au portail de l'église de Civray (Vienne) et sur un chapiteau de l'église Saint-Maurice de Vienne.

1. R. de Lasteyrie, *L'archit. relig. en France à l'époque romane*, p. 623.
2. Brutails, *Les vieilles églises de la Gironde*, p. 229.
3. Dehio et von Bezold, *Die kirchl. Baukunst des Abendl.*, Pl. 343.
4. Brutails, *Les vieilles églises de la Gironde*, fig. 270 (Bordeaux, Féret et fils, 1912).
5. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, fig. 44.

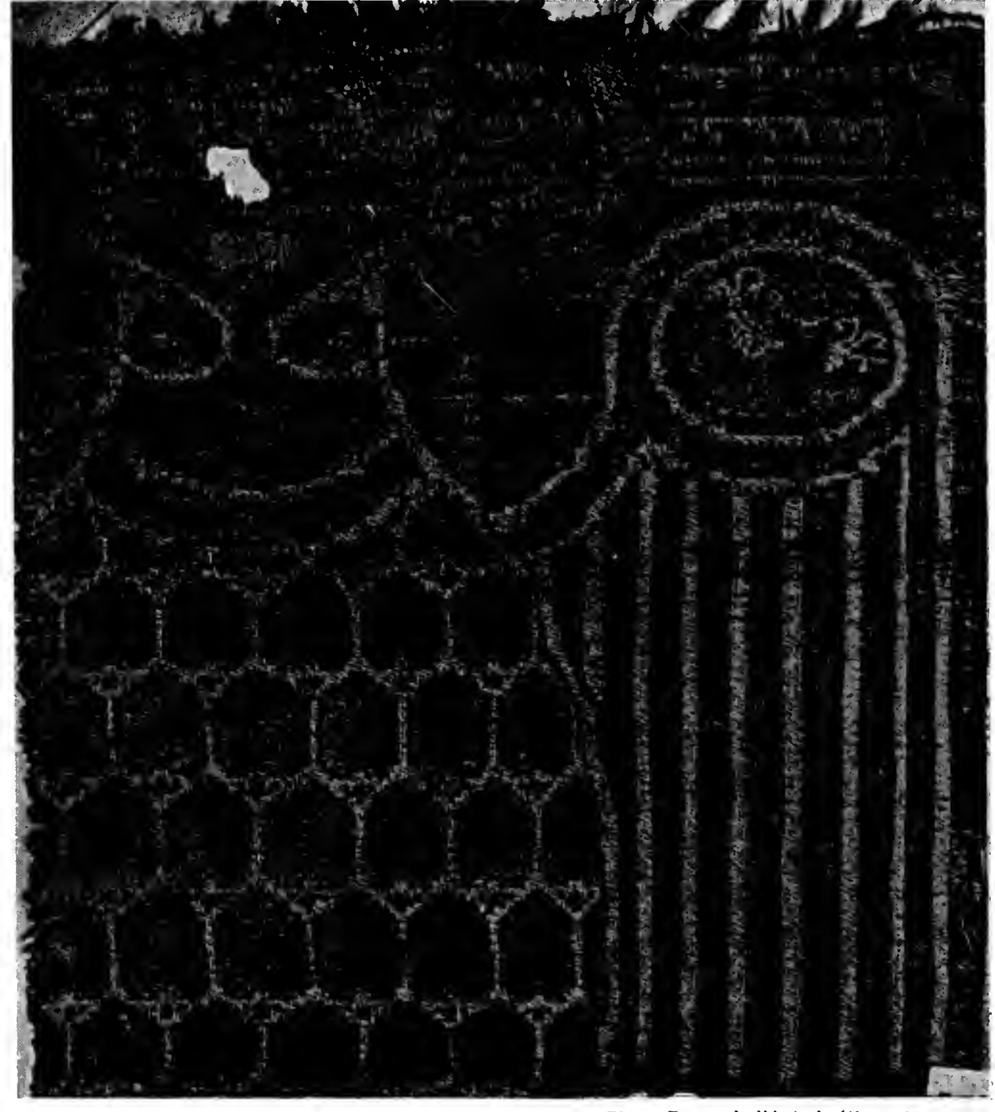
Nous voici emportés par l'imagination jusqu'au berceau du monde, jusqu'à l'antique Chaldée. C'est qu'en effet un très ancien cylindre chaldéen nous montre, pour la première fois, l'aigle à deux têtes[1], et on y a vu le blason d'une des villes les plus antiques de la Chaldée, Sirpoula. C'est un grand aigle, une sorte d'oiseau rok des *Mille et une Nuits*, qui pose chacune de ses serres sur le dos d'un lion. Dans l'art du vieil Orient, l'aigle est l'oiseau noble qui accompagne le roi, qui dompte le lion, qui aide l'Hercule chaldéen dans sa lutte contre les monstres. Cette image avait pour les peuples de l'Asie une signification religieuse et une vertu, car nous la retrouvons, bien des siècles après, chez les Hittites. Ce grand peuple des Hittites, que connaît la Bible, à qui Salomon demanda plusieurs de ses femmes, occupa longtemps la Syrie et les plateaux de l'Asie Mineure. Il reçut son art de la vallée du Tigre et de l'Euphrate, et les rudes monuments qu'il a laissés en Cappadoce reportent sans cesse la pensée vers la Chaldée. C'est en Cappadoce, sur les rochers de Ptérium, que l'on voit sculpté l'aigle à deux têtes avec une proie sous chacune de ses serres[2]. L'aigle à deux têtes ne disparut pas de ces régions, car on le voit encore aujourd'hui sur les tours musulmanes de Diarbékir, l'antique Amida[4]. Les Turcs Seldjoucides le sculptèrent sur la porte de Konia, leur capitale, et semblent l'avoir mis de bonne heure sur leurs étendards. — Comment ce vieux symbole de l'Orient est-il venu jusqu'à nous? Par les tissus, comme d'ordinaire. Une étoffe de Sens (fig. 203) (qui n'est plus qu'un lambeau) est ornée d'aigles à deux têtes dessinés en jaune sur un fond de pourpre violette ; c'est une étoffe byzantine du IX[e] ou du X[e] siècle, qui reproduit sans aucun doute un ancien modèle sassanide[5]. Un suaire célèbre de Périgueux est décoré de la même manière. La Mésopotamie gardait fidèlement la vieille image, car, au XIII[e] siècle, on voit reparaître l'aigle à deux têtes sur une étoffe de Bagdad[6] : là, l'aigle bicéphale est enfermé



Fig. 202. — Aigles à deux têtes. Chapiteau de Moissac[3].

1. Heuzey, *Monuments Piot*, t. I, p. 7 et suiv., et t. II, p. 5 et suiv.
2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiq.*, t. IV, p. 682.
3. *Album des monuments et de l'art ancien du midi*, Pl. IX (Toulouse, Éd. Privat).
4. Van Berchem et Strzygowski, *Amida*, p. 93 et suiv.
5. Chartraire, *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 379.
6. Lessing, *ouv. cit.*, Pl. 163.

dans un écusson, et l'on croirait voir le blason des empereurs d'Allemagne. C'est de l'Orient, en effet, on n'en saurait douter, qu'est venu ce blason ; il fut emprunté aux tissus orientaux et peut-être aux étendards musulmans. Chose étonnante, les Turcs purent voir à Lépante, sur les vaisseaux de don Juan d'Autriche, l'aigle à deux têtes qui avait jadis orné leurs drapeaux; mais le vieil aigle de la Chaldée, qui les



Phot. Revue de l'Art chrétien, 1911.

Fig. 203. — Aigle à deux têtes.
Étoffe de la cathédrale de Sens.

avait jadis fait vaincre, se tournait maintenant contre eux. On voit quelle part a prise l'antique Chaldée non seulement à la création de l'art décoratif, mais à la création de l'art héraldique du moyen âge.

C'est ce merveilleux passé, vaguement entrevu, qui donne tant de charme à notre art décoratif du XII[e] siècle; sans cesse, on y retrouve des légendes millénaires. On rencontre parfois, en parcourant la France, des chapiteaux ornés d'un personnage debout entre deux lions qu'il saisit à la gorge. On voit ce héros à Saint-Victor de Marseille et à la salle capitulaire de Saint-Georges de Boscherville, près de Rouen

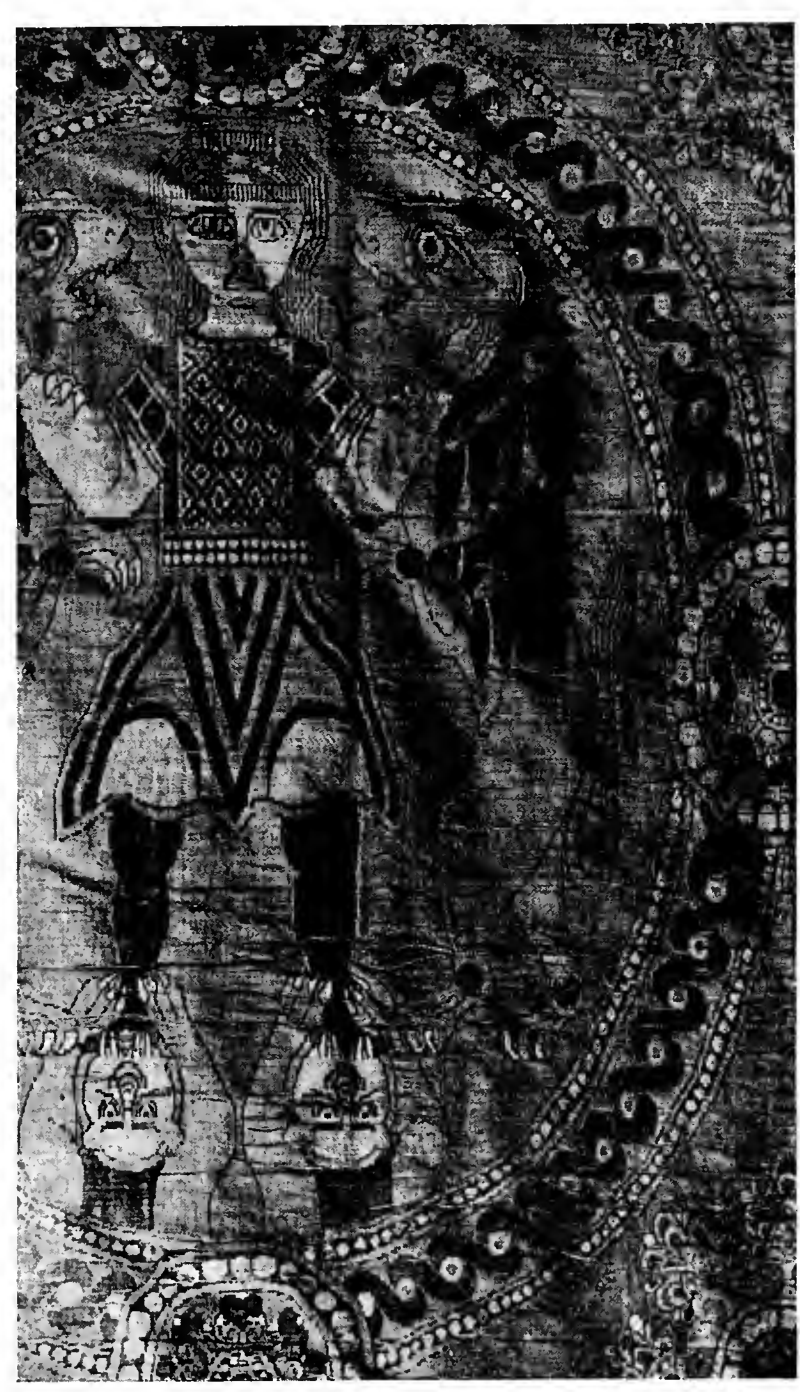
(fig. 204). On veut y reconnaître Daniel dans la fosse aux lions, mais on oublie que Daniel n'est pas un dompteur de monstres. Les artistes romans le savaient fort bien, car, quand ils sculptent Daniel, ils le représentent priant, les bras levés, entre deux lions qui le regardent et n'osent approcher. C'est sous cet aspect qu'il apparaît sur un chapiteau du cloître de Moissac et sur un chapiteau du Musée de Toulouse; à Saint-Eutrope de Saintes, Daniel prie dans l'attitude de l'orante chrétienne, tandis que les lions lui lèchent les pieds [1]. Le personnage qui étrangle deux lions ne saurait donc être Daniel; et, en effet, il ne s'agit pas là de Daniel, mais, comme l'a fort bien vu M. Dieulafoy, d'un demi-dieu de l'épopée chaldéenne, de Gilgamès [2]. Gilgamès est un héros des premiers âges du monde; ses ancêtres avaient vu le déluge et lui en avaient transmis le récit. Gilgamès connaissait bien des mystères. Accompagné de son ami Eabani, qui participait encore de la nature animale, il parcourait la Chaldée en destructeur de monstres. Quand Eabani mourut, il alla au pays des morts pour le revoir. Gilgamès est une première esquisse d'Hercule, et on ne peut guère douter que sa légende n'ait été connue des Grecs. C'est lui qui, dans le grand bas-relief assyrien du Louvre, étouffe le lion dans ses bras, comme Hercule étouffera plus tard le lion de Némée. Des cylindres chaldéens, des bas-reliefs assyriens représentent plusieurs fois Gilgamès entre deux lions qu'il étreint [4]. La Perse emprunta à la Chaldée le héros qui triomphe des monstres : un cylindre persan nous le montre debout entre deux lions qu'il saisit à la gorge [5]. Peut-être l'imagination persane vit-elle dans cette scène un épisode de la lutte d'Ormuzd contre les forces du mal. Les étoffes sassanides transmirent aux Byzantins et aux Arabes l'antique image du tueur de lions. Le trésor de la cathédrale de Sens conserve un beau tissu jaune et bleu qui enfermait, depuis le VIIIe siècle, les reliques d'un des martyrs de la légion thébaine, saint Victor [6] : c'est l'œuvre d'un artiste byzantin s'inspirant d'un modèle sassanide (fig. 205). Un personnage aux longs cheveux saisit



Fig. 204. — Personnage entre deux lions. Chapiteau de Saint-Georges de Boscherville [3].

1. *Congrès archéologique d'Angoulême*, 1912, t. I, p. 357.
2. *Comptes rendus de l'Académie des Inscr. et B.-L.*, 1913, p. 317 et suiv.
3. *Ibid.*, 1913, p. 317 (Paris, Picard).
4. Layard. *The Monuments of Nineveh*, t. II, n° 64, Plat de Nimroud.
5. Von Falke, *Kunstgesch. der Seidenweberei*, t. I, p. 96. La Phénicie connut aussi Gilgamès entre les lions; Perrot et Chipiez, t. III, p. 635.
6. Chartraire, *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 371.

à la gorge deux lions qui se dressent contre lui, et l'on croirait voir à la fois la copie d'un cylindre persan et le modèle d'un de nos chapiteaux romans. Nous avons là une de ces œuvres qui furent un trait d'union entre l'Orient et l'Occident. Il y en eut beaucoup d'autres. L'Allemagne conserva longtemps un tissu presque pareil dans le trésor de l'abbaye Sainte-Walburge d'Eichstædt en Bavière[1]. Mais le chef-d'œuvre est au Musée de Vich en Catalogne[2]; là, le héros qui étreint les lions semble, par son aspect farouche, sa barbe et sa chevelure épaisse, nous faire remonter aux origines chaldéennes : on croirait voir le Gilgamès de l'épopée. Pourtant cette magnifique étoffe rouge et verte ne saurait remonter plus haut que la fin du XIIe siècle, et une inscription en caractères coufiques permet de l'attribuer à un atelier musulman. On comprend maintenant comment un mythe, vieux de plus de quarante siècles, a pu reparaître sur nos chapiteaux romans : transmission merveilleuse assurément, mais qui pourtant s'explique.



Phot. Bibl. d'Art et d'Arch.

Fig. 205. — Personnage entre deux lions. Étoffe de la cathédrale de Sens.

Ce n'est pas seulement le héros Gilgamès, ce sont les génies chaldéens et assyriens qui reparaissent dans l'art roman. On voit, au Musée d'Arles, un chapiteau du XIIe siècle, qui représente un quadrupède aux ailes d'aigle, à la tête de femme (fig. 206); le même monstre reparaît au portail de Saint-Loup-de-Naud, près de Provins. On cherche dans sa mémoire, et on y retrouve des figures toutes semblables aperçues sur les vases archaïques de la Grèce ou de l'Ionie[3]. Mais les

1. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéol.*, t. II, Pl. XVIII.

2. Lessing, *ouv. cit.*, Pl. 42.

3. Perrot et Chipiez, t. IX, p. 439, et t. X, p. 79.

Grecs ne les avaient pas inventées, ils les avaient reçues de l'Assyrie et de la Chaldée, où il faut toujours revenir quand on cherche l'origine des monstres, car là est leur berceau. Ce n'est pas la fantaisie qui les a créés, mais la pensée religieuse. Ces êtres qui résument toute la nature vivante, qui sont à la fois quadrupèdes, oiseaux et femmes, qui ont la force, la rapidité et l'intelligence, ne sont pas des dieux, mais des génies, des intermédiaires entre l'homme et les puissances supérieures [1]. Les Assyriens les gravaient sur leurs cachets [2], les brodaient sur leurs tuniques [3], faisaient reposer sur leur dos les colonnes de leurs palais [4]. Ces sphinx ailés à tête de femme ne cessèrent jamais de vivre dans l'imagination orientale : la Perse les reçut de l'Assyrie et les transmit aux Arabes. Pour les musulmans, le quadrupède à tête de femme fut la jument Borak qui emporta Mahomet jusqu'au ciel. Les tisserands arabes, copiant d'anciens modèles sassanides, donnèrent une jeunesse nouvelle au sphinx assyrien. Ils le représentèrent tantôt isolé et enfermé dans un cercle [5], tantôt formant avec un autre sphinx un groupe symétrique [6]. C'est pourquoi dans tout l'Orient on vit bientôt les sculpteurs eux-mêmes interpréter l'antique motif du sphinx, et le christianisme l'adopta aussi bien que l'Islam. On le voit sculpté à l'extérieur de la Vieille Métropole d'Athènes, et on le reconnaît sur les portes de cèdre de la mosquée-hôpital du Caire, qu'on appelle le Moristan de Kalaoun. On ne s'étonnera plus maintenant de retrouver le quadrupède ailé à tête de femme dans nos églises romanes. L'importation des étoffes arabes explique cette migration de monstres de l'Orient vers l'Occident. Les tissus musulmans donnent parfois au sphinx féminin une couronne : c'est ce qui explique qu'à Arles comme au Caire il soit représenté couronné. Chose remarquable, dans les monuments assyriens le sphinx porte déjà une sorte de tiare : telle fut, à travers les siècles, la fidélité de l'imitation.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 206. — Quadrupèdes ailés à tête humaine. Chapiteau du Musée d'Arles.

Nous n'avons décrit que la moitié du chapiteau d'Arles : au sphinx féminin fait

1. Henzey, *Les origines orientales de l'art*, p. 254-255.
2. Menant, *Collect. de Clercq*, t. I, Pl. XXXIX, 337 *bis*.
3. Layard, *Monuments*, série I, Pl. VI.
4. Perrot et Chipiez, t. II, p. 224.
5. Schlumberger, *L'épopée byzantine*, t. II, p. 337, et Cahier, *Mélanges*, t. II, Pl. XXXVIII.
6. Lessing, *ouv. cit.*, Pl. 43.

pendant un sphinx masculin, un quadrupède ailé, à tête d'homme, à barbe épaisse. Comment ne pas penser au fameux taureau ailé à tête humaine, au génie protecteur qui gardait la porte des palais assyriens ? Un pareil mélange de formes n'a pu être inventé deux fois. Sur la tête du monstre d'Arles, une couronne remplace la tiare du taureau de Khorsabad, et elle témoigne encore du caractère sacré de l'original. On hésitera d'autant moins à accepter cette interprétation de l'étrange figure d'Arles qu'elle fait pendant au sphinx féminin dont l'origine orientale ne saurait être douteuse. Il y a d'ailleurs à Sens une étoffe décorée de quadrupèdes ailés à tête d'homme, qui prouve que le monstre assyrien était connu des tisserands orientaux [1]. Comment ce motif ne se serait-il pas perpétué en Orient? Les artistes sassanides pouvaient admirer, comme on les admire encore aujourd'hui, sur la haute terrasse de Persépolis, au milieu du désert, en face des montagnes, les formidables taureaux qui gardent l'entrée du palais de Xerxès, incendié par Alexandre. De nombreux tissus orientaux ont dû faire connaître à la France l'antique génie des portes, car nous le rencontrons plusieurs fois dans nos églises. La cuve baptismale de Vermand, œuvre du XIIe siècle, nous le fait voir exactement tel qu'il est à Arles : la tête à longue barbe porte aussi la couronne. Dans le petit Musée lapidaire de Fontenay, près de Montbard, le monstre assyrien reparaît sur un chapiteau roman ; les ailes manquent, il est vrai, mais il faut se souvenir que la Chaldée avait créé un type de taureau à tête humaine, dépourvu d'ailes. Aucune œuvre n'impose plus tyranniquement à l'esprit le souvenir de l'antique Assyrie que le monstre de Fontenay.

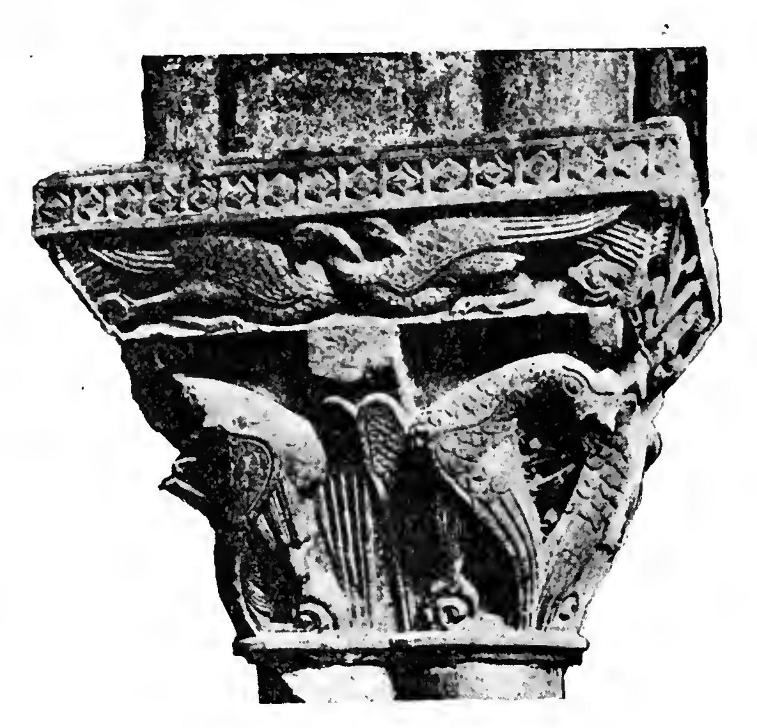


Fig. 207. — Oiseaux aux cous entrelacés. Chapiteau de Moissac [2].

C'est donc dans l'Orient le plus lointain qu'il faut chercher l'origine de notre art décoratif du moyen âge. Parmi les motifs qu'on rencontre dans nos églises, on ne saurait oublier la gracieuse arabesque formée par deux oiseaux dont les cous s'entrelacent : ces longs cous en se nouant dessinent une sorte de caducée. On remarque d'abord ce motif sur un chapiteau du cloître de Moissac (fig. 207) ; puis, il apparaît à Saint-Denis, où il semble avoir été apporté par les artistes du Midi. Bientôt on le rencontre un peu partout, mais particulièrement dans le Centre de la France : on le voit

1. Chartraire, *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 386.

2. *Album des monuments et de l'art ancien du midi*, Pl. XX (Toulouse, Éd. Privat).

dans le Cher à la Celle-Bruère, à Villecelin, à Neuilly-en-Dun, dans l'Indre-et-Loire à Preuilly. Il arrive parfois qu'au lieu de deux oiseaux ce soient deux dragons qui entrelacent leurs cous [1]. On est d'abord tenté de croire à une fantaisie de nos artistes, et la conjecture semble d'autant plus plausible que le thème se rencontre également dans nos manuscrits. Mais on change d'avis quand on a étudié quelques monuments de l'art oriental, notamment ces charmantes boîtes d'ivoire qui se sculptaient au x[e] et au xi[e] siècle dans l'Espagne arabe, et où les sultanes mettaient leurs bijoux ou leurs parfums. L'une d'elles, aujourd'hui à Londres, au Musée Victoria et Albert, est ornée de deux oiseaux aux grandes ailes entrelaçant leurs cous. Les musulmans d'Espagne n'avaient pas emprunté ce motif aux chrétiens ; il leur venait de l'Orient.



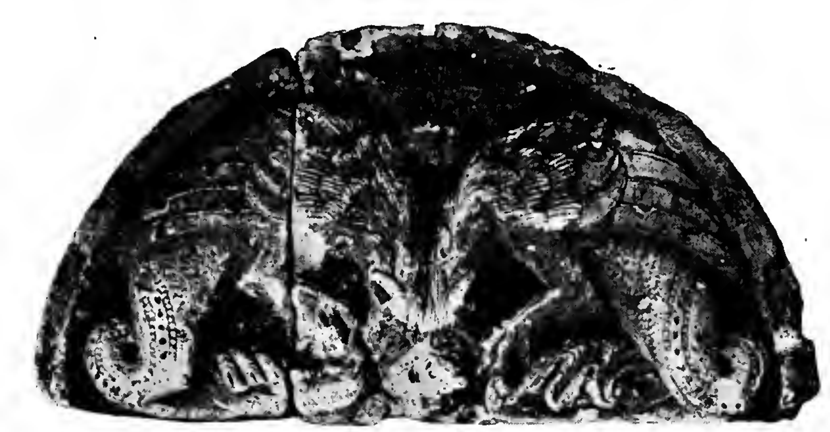
Fig. 208. — Animaux aux cous entrelacés.
Cylindre chaldéen [2].

Dans tout l'Orient, en effet, on trouve les animaux aux cous entrelacés. On les voit sculptés sur la porte de bois de Saint-Nicolas d'Ochrida, aux confins de l'ancienne Macédoine. On les voit peints au frontispice d'un manuscrit arménien : là, les oiseaux dont les cous se nouent sont deux paons magnifiques [3]. On les trouve jusqu'en Abyssinie, jusqu'à Aksum. Qu'en faut-il conclure? Sinon que le thème est né en Orient. Et, en effet, nous le rencontrons encore aux origines de la civilisation chaldéenne. Un des plus anciens cylindres gravés que l'on connaisse est orné de deux quadrupèdes étranges, dont les cous démesurés s'entrelacent (fig. 208). On croirait voir des animaux antédiluviens dont les anciens peuples auraient gardé le souvenir. Chose étrange, les mêmes animaux reparaissent dans l'art égyptien : une pierre gravée, une *palette*, contemporaine des premiers Pharaons, est décorée de deux monstres aux cous entrelacés, qui sont pareils à ceux de la Chaldée. La ressemblance est telle que les érudits se demandent aujourd'hui si l'Égypte (où ils retrouvent aussi la légende de Gilgamès) n'a pas reçu de la vallée du Tigre et de l'Euphrate quelques-uns des éléments de sa civilisation. Pour nous, il nous suffit d'avoir trouvé en

1. Par exemple, en Espagne, sur le tombeau de l'église de la Magdalena à Zamora.
2. Heuzey, *Les origines orientales de l'art*, Pl. XVII (Paris, Leroux).
3. Van Berchem et Strzygowski, *Amida*, p. 362.

Chaldée le motif dont nous cherchons l'origine. Il y a tout lieu de croire que la transmission de l'Orient à l'Occident s'est faite, — comme d'ordinaire, — par les tissus sassanides et arabes. Mais ici la preuve nous manque encore : une découverte peut nous l'apporter demain.

Nous venons de voir deux animaux s'entrelaçant : nos chapiteaux romans nous font voir parfois deux animaux si étroitement unis qu'ils n'ont plus qu'une seule tête pour deux corps. Au porche de Moissac, deux lions viennent se fondre en une tête unique, à la gueule énorme, au rictus sauvage. Un pareil motif semblait fait tout exprès pour décorer un chapiteau : la tête occupait l'angle, les corps, la corbeille. C'est pourquoi les chapiteaux romans nous l'offrent souvent : on le voit à Paray-le-Monial, à Notre-Dame-du-Pré au Mans, à Saint-Benoît-sur-Loire, à Rieux-Minervois dans l'Aude, à Charlieu dans la Loire. Il arrive aussi que le monstre avec sa tête unique et ses deux corps remplisse tout un tympan : tel est le tympan de Saint-Gilles de Beauvais, aujourd'hui au Musée, œuvre puissante, à la fois farouche et harmonieuse[1] (fig. 209). Une conception de ce genre semble nous reporter à un âge ancien de l'humanité, et, en effet, nous la rencontrons en Orient, à une époque reculée. M. Pottier, qui a étudié le premier l'histoire du monstre au double corps et à la tête unique, l'a découvert d'abord sur les intailles de Mycènes et de Vaphio, puis sur un vase ionien du Musée du Louvre[2]. Les intailles grecques primitives s'inspirent souvent de pierres gravées assyriennes ; d'autre part, le décor des vases grecs d'Ionie paraît avoir été fréquemment emprunté aux étoffes de Babylone. Nous devinons donc un original chaldéen qui n'a pas encore été retrouvé. Mais, cette fois, les tissus orientaux qui ont fait connaître le motif à notre moyen âge se sont conservés. Une des plus belles étoffes musulmanes du Musée de Vich est décorée d'une suite d'oiseaux affrontés qui se soudent par en haut et qui pour deux corps n'ont qu'une tête, une énorme tête de lion, dont les yeux semblent jeter des flammes. Au château d'Ofen, en Hongrie, un tissu d'Asie Mineure, antérieur au XIe siècle, est orné non pas de deux, mais de quatre animaux avec une seule tête[3].



Phot. F. Martin-Sabon.

Fig. 209. — Deux monstres à tête unique, Tympan du Musée de Beauvais.

On aperçoit souvent sur nos chapiteaux ou sur nos portails romans un oiseau de

1. *Congrès archéologique de Beauvais*, 1905, p. 22.
2. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1910, t. II, p. 419.
3. Migeon, *Manuel d'art musulman*, p. 394.

proie qui vient de s'abattre sur un quadrupède et qui l'attaque de son bec. Saint-Eutrope de Saintes (fig. 210), Saint-Benoît-sur-Loire, Sainte-Croix de Bordeaux, Soulac (Gironde) nous offrent d'excellents exemples de ce motif. Il arrive aussi que l'oiseau de proie soit monté sur un autre oiseau, comme au curieux chapiteau de la nef de Fontevrault ou au portail d'Espira-de-l'Agly en Roussillon. Parfois c'est un quadrupède qui a bondi sur un autre quadrupède et le tient sous ses griffes : c'est ce que l'on voit encore à Fontevrault. Tous ces thèmes, du plus beau sentiment décoratif, se rencontrent identiques dans l'art arabe du moyen âge. Les vases de cuivre de Mossoul, les boîtes d'ivoire des musulmans d'Espagne, les panneaux de bois du Caire, la fameuse cuve de l'Alhambra sont décorés d'aigles montés sur des lièvres, de faucons montés sur des perdrix, de lions, de guépards, de griffons montés sur des gazelles, sur des taureaux, sur des animaux fabuleux. L'Orient chrétien aima ce groupe tout autant que l'Orient arabe, et dans les couvents du Mont-Athos il décore les balustrades des fontaines. C'est qu'alors l'Orient et l'Occident ont les mêmes modèles : les tissus historiés. Plus d'un de ces modèles subsiste encore aujourd'hui ; une étoffe arabe du XIe siècle conservée dans le trésor de Pébrac (Haute-Loire) est décorée d'une suite de fauves terrassant des antilopes, et une étoffe orientale qui vient de Clairvaux est ornée d'un oiseau de proie monté sur un autre oiseau[1]. Ce beau fragment de Clairvaux enveloppait jadis les reliques de saint Bernard. Ainsi ce vain décor d'animaux et de monstres, que le grand docteur avait condamné avec tant d'éloquence, l'accompagnait jusque dans le tombeau. En l'honorant de la sorte, on proclamait la défaite de ses idées, et l'art prenait sa revanche.



Phot. Giraudon.

Fig. 210. — Oiseaux montés sur des quadrupèdes. Chapiteau de Saint-Eutrope. Saintes.

Les étoffes orientales ont donc transmis à nos artistes le thème de la lutte des deux animaux, motif prodigieusement ancien en Orient, puisqu'on l'y découvre presque aux origines de la civilisation chaldéenne. On peut voir, en effet, sur un antique cylindre chaldéen du Louvre un aigle qui vient de fondre sur un taureau et qui le dévore[2]. L'Assyrie reçut ce groupe de la Chaldée. Une intaille assyrienne

1. Gaussen, *Portefeuille archéol. de la Champagne*, Tissus, Pl. XIII.

2. Heuzey, *Catalog. des antiq. chaldéennes*, n° 233.

représente un aigle s'abattant sur un bouquetin[1]. Dans un bas-relief assyrien, c'est un griffon qui triomphe d'une antilope[2]. La victoire de l'aigle ou du griffon a pu être à l'origine une sorte d'hiéroglyphe sacré ; mais, au temps où les brodeuses de la Perse — qu'admirait encore Marco Polo — reproduisaient l'antique motif, elles n'y voyaient plus sans doute que de belles lignes.

C'est un motif non moins antique qu'on voit reparaître avec une farouche beauté au trumeau de Moissac : des lionnes croisées, qu'un mufle terrible semble métamorphoser en dragons, se superposent ; trois de ces couples dressés les uns sur les autres forment un étrange pilier. Malgré soi on pense à l'Orient, et non sans raison. C'est, en effet, sur les cylindres assyriens et sur les intailles qu'on voit pour la première fois deux lions dressés qui se croisent[3]. Bien des siècles après on les retrouve sur l'aiguière d'argent du Cabinet des médailles, œuvre des orfèvres sassanides. Le thème nous arriva sans doute, comme d'ordinaire, par les tissus persans ou arabes ; mais il se peut aussi que des manuscrits orientaux nous l'aient fait connaître. On voit, à la Bibliothèque Nationale, dans l'*Évangéliaire* de Saint-Martial de Limoges, une colonnade dont les chapiteaux sont faits de deux lions croisés[4] : or, cette colonnade est une imitation évidente des canons évangéliques qui décorent les manuscrits syriaques. On ne saurait donc douter que le thème ne se soit perpétué longtemps en Orient. Le sculpteur de Moissac lui donna une puissance, une étrangeté qu'il n'avait jamais eues ; il fut plus oriental que les Assyriens eux-mêmes. Le même motif se retrouve à Souillac (Lot), où il a été, sans aucun doute, apporté par les artistes de Moissac, et il reparaît encore, mais affaibli, sur un chapiteau de l'église de Monsempron dans le Lot-et-Garonne.

V

Nous avons passé en revue les animaux réels ou chimériques que l'on rencontre le plus souvent dans l'église romane : tous, on l'a vu, nous sont venus d'Orient. En faut-il conclure que nos artistes aient été de simples copistes ? Assurément non, car il leur est arrivé bien souvent de modifier leurs originaux et de créer de nouveaux monstres ; ils eurent des fantaisies dont les tissus n'offraient pas de modèles. Toutefois, il est certain que l'Orient leur imposa sa symétrie comme une loi, et, même quand ils créèrent, ils ne purent se soustraire au génie héraldique de l'antique Chaldée. L'Orient a marqué l'art du XIIe siècle d'une empreinte indélébile.

1. Menant, *Collect. de Clercq*, t. II, Pl. IV, n° 95.
2. Perrot et Chipiez, t. II, p. 774.
3. Menant, *Collect. de Clercq.*, t. I, Pl. XXXVII, 45 *bis*, et t. II, Pl. V, 114.
4. B. N., latin 254.

Il est étrange de penser que la Grèce et Rome tiennent si peu de place sur nos chapiteaux ou dans le décor de nos portails. En Provence, il est vrai, l'art a un délicat parfum d'antiquité ; les rinceaux classiques, les bordures grecques, les rais de cœur y soulignent gracieusement les grandes lignes de l'architecture romane ; pourtant les monstres des chapiteaux sont là, comme ailleurs, empruntés au vieil Orient. Dans le reste de la France les leçons de l'antiquité classique semblent oubliées, et à peine trouve-t-on, çà et là, un motif où l'on sente revivre quelque chose du génie grec. On pourrait croire que les aigles qui décorent si fréquemment nos chapiteaux romans ont été empruntés à des chapiteaux antiques; mais rien n'est moins certain : les aigles, stylisés avec tant de grandeur, qui ornent les étoffes orientales, ont dû inspirer bien plus souvent nos artistes. On aurait tort de considérer les couples de chevaux ailés qui s'affrontent au portail de la cathédrale d'Angoulême comme des imitations de l'art antique. Il ne s'agit pas ici de Pégase et des beaux mythes de la Grèce, mais des légendes assyriennes. Le cheval ailé, en effet, qui apparaît pour la première fois dans les bas-reliefs de Ninive [1], est une création de l'Assyrie. C'est à l'Assyrie que la Perse l'emprunta : une aiguière sassanide, conservée au Japon, nous le montre. Les tissus persans le firent connaître à la fois à l'Occident et à l'Extrême-Orient. Parmi les étoffes données par les papes du IX[e] siècle aux églises de Rome, le *Liber pontificalis* en mentionne une « qui était décorée d'un cheval blanc avec des ailes » [2]. Il subsiste d'ailleurs quelques-unes de ces étoffes orientales ornées de chevaux ailés [3]. On peut d'autant moins douter que les chevaux ailés d'Angoulême ne soient imités d'un tissu qu'on les retrouve pareils dans un bas-relief de l'église San Giovanni Maggiore à Naples [4]; mais, à Naples, les ailes stylisées, qui reproduisent exactement le dessin des étoffes, sont une marque de provenance.

Pourtant, nos chapiteaux romans présentent un motif dont l'origine gréco-romaine ne saurait être douteuse : ce sont deux griffons placés symétriquement de chaque côté d'un vase. Dans la Gaule romaine, ces deux griffons ornaient fréquemment les monuments et les tombeaux. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus magnifiquement décoratif que ces deux lions ailés à tête d'aigle, la griffe posée sur une amphore. Le moyen âge sentit vivement la beauté de ce groupe. Au portail septentrional de la cathédrale de Vienne en Dauphiné, le linteau — charmant bas-relief arraché à un temple antique — est orné de deux griffons séparés par un vase. On s'attendrait à retrouver les griffons dans les églises de la Provence, qui s'élèvent au milieu des monuments romains, mais on ne les y voit pas. En revanche, on les ren-

1. Layard, *Nineveh*, t. II, p. 461.
2. *Liber pontificalis* (édit. Duchesne), t. II, p. 96.
3. Lessing, *ouv. cit.*, fasc. 9-10, étoffe byzantine du XIII[e] siècle.
4. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridion.*, 1904, p. 78-79.

contre plusieurs fois dans les églises de l'Auvergne. L'Auvergne, qui avait si vaillamment résisté à César, se laissa, à son tour, pénétrer par le génie latin. Michelet a appelé l'Auvergne « la dernière des provinces romaines ». Rome avait élevé au sommet du Puy-de-Dôme un temple qui fut un des centres religieux de la Gaule. La vallée de l'Allier nous rend de temps en temps des statues, des bas-reliefs, des vases antiques. Au XIIe siècle, on devait voir encore à Clermont les deux griffons sur quelque tombeau gallo-romain, car on les retrouve à l'abside de Notre-Dame-du-Port où ils couronnent une colonne ; ils reparaissent sur un beau chapiteau de Mozat, près de Riom, et sur un chapiteau de Brioude. Les sculpteurs auvergnats adoptèrent les griffons comme un thème d'école, et les firent connaître aux régions voisines : on les rencontre, reproduits avec plus ou moins de fidélité, aux chapiteaux des églises de Trizac et de Roffiac dans le Cantal, et à l'église de Saint-Vidal dans la Haute-Loire. Chose singulière, il semble que le moyen âge ait emprunté le groupe des deux griffons à l'antiquité classique, parce qu'il y retrouvait la symétrie orientale ; et, en effet, ces deux griffons affrontés viennent encore, on n'en saurait douter, de l'Orient assyrien. Bien avant l'âge classique, le linteau d'un palais de Sennachérib fut orné de deux griffons placés de chaque côtés d'un vase[1], de sorte que, seuls, les Assyriens auraient pu dire ce que contenait cette coupe mystérieuse et quel trésor gardaient les griffons : les Grecs ne le savaient déjà plus. L'Ionie reçut de l'Assyrie les griffons affrontés et en décora le temple d'Athéna à Priène. Les artistes grecs les firent connaître au monde méditerranéen. N'est-il pas intéressant de voir le moyen âge choisir, par une sorte d'instinct, dans le trésor de la décoration antique, non ce que la Grèce avait inventé, mais ce qu'elle avait reçu de l'Orient ?

Dans ce décor d'animaux et de monstres, si cher aux artistes du XIIe siècle, la part de l'antiquité classique se réduit donc à très peu de chose : l'Orient a presque tout donné.

C'est une curieuse histoire que celle de l'art décoratif. Pendant des siècles, la Grèce charma les peuples de la Méditerranée par les gracieuses fantaisies de son génie. Rome fit pénétrer les créations de la Grèce jusqu'aux limites du monde barbare. Encore aujourd'hui, on retrouve, dans les pays qui ont été romains, ce décor enchanteur, le plus beau que les hommes aient jamais créé : dauphins, tritons, hippocampes, néréides — toute la poésie de la mer ; panthères dionysiaques, muffles de lions, bucrânes ornés de bandelettes, cygnes portant des guirlandes, aigles enfermés dans des couronnes — toute la grandeur et toute la grâce du monde animal. Aucun poète, aucun philosophe ne fit mieux sentir la beauté des formes vivantes que l'artiste grec, et Platon n'a pas mieux dit que la beauté était la loi du monde.

1 Perrot et Chipiez, t. II, p. 248.

Mais le règne du génie grec devait finir. Pour l'historien de l'art, ce qui marque la fin du monde antique, c'est le triomphe de l'Orient. On vit ressusciter l'art décoratif de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Phénicie, de la Perse. Le monde n'a jamais été sans guide, même dans les siècles les plus barbares. Dès les temps mérovingiens, c'est à l'Orient que l'Europe demanda des leçons. A l'art décoratif des Grecs, où tout était lumière, ordre, beauté, succéda un art étrange, où tout est rêve, demi-jour, mystère religieux; l'imagination y règne en maîtresse et refait le monde vivant à sa guise. Cette création, parallèle à la nature, ne manque certes pas de grandeur. Le monstre, où se combinent tous les éléments de l'animal, a été inventé par l'Orient. Les êtres réels eux-mêmes furent conçus par l'Orient comme de belles arabesques que l'on peut enrouler, dérouler à son gré. Voilà l'art qui se substitua à l'art grec et que le moyen âge a reçu : il a donné à la décoration romane son étrange caractère. Cet art apparente nos chapiteaux du XIIe siècle au décor arabe et parfois au décor chinois et au décor hindou : miracle qui s'explique sans peine, puisque la Mésopotamie est le foyer. L'Orient a façonné nos décorateurs du XIIe siècle, leur a imposé des habitudes d'esprit, les a pliés à la symétrie, a éveillé en eux le génie héraldique. L'art oriental était en parfaite harmonie avec ce premier moyen âge, où le rêve était encore tout-puissant, où l'homme n'avait pas repris contact avec la nature. Cet art, l'artiste roman n'eut pas de peine à le faire sien et à devenir créateur à son tour.

Le règne de l'art oriental dura plus longtemps que celui de l'art grec. Il cessa brusquement au XIIIe siècle. La France alors, par un coup de génie, créa un art décoratif entièrement nouveau. Le moment où nos artistes décorèrent leurs chapiteaux des feuilles de l'arum, du plantain et de la fougère, qu'ils avaient cueillies avec amour, fut une heure aussi merveilleuse que celle où nos troubadours chantèrent pour la première fois ce que les hommes avaient dans le cœur. La France rendait au monde la jeunesse.

Il n'y a donc eu dans l'histoire que trois grands arts décoratifs : l'art de la Grèce, l'art de l'Orient, l'art de la France. L'art de la France a duré jusqu'au jour où l'Italie de la Renaissance ressuscita le décor de la Grèce. Le règne de la Grèce n'est pas encore fini. Mais, depuis vingt ans, les peuples de l'Europe se demandent s'ils ne doivent pas revenir aux leçons de la France du XIIIe siècle, et se mettre à l'école de la nature.

Ce chapitre a montré ce que l'art décoratif du XIIe siècle devait à l'Orient. Il ne saurait plus être question maintenant de chercher le sens symbolique des lions affrontés, des oiseaux aux cous entrelacés, des aigles à deux têtes, qui ont tant préoccupé nos devanciers. Saint Bernard avait cent fois raison; il est devenu évident que les monstres des chapiteaux — à quelques exceptions près — n'ont aucun sens. Ils n'étaient pas destinés à instruire, mais à plaire. Saint Bernard jugeait ces

fantaisies puériles et risibles : qu'eût-il dit, s'il eût su, comme nous le savons aujourd'hui, que ces monstres étaient le legs des vieux paganismes de l'Asie, et qu'ils mettaient sous les yeux du chrétien des génies, des démons, des idoles? Il eût sans doute tonné, comme le prophète, contre les faux dieux.

Pour nous qui savons mieux l'histoire, nous ne jugeons pas risibles, comme le grand docteur, les monstres de nos chapiteaux. Ils nous paraissent, au contraire, merveilleusement poétiques, chargés, comme ils le sont, des rêves de quatre ou cinq peuples qui se les transmirent les uns aux autres pendant des milliers d'années. Ils introduisent dans l'église romane la Chaldée et l'Assyrie, la Perse des Achéménides et la Perse des Sassanides, l'Orient grec et l'Orient arabe. Toute l'Asie apporte ses présents au christianisme, comme jadis les Mages à l'Enfant.

CHAPITRE X

L'EMPREINTE MONASTIQUE

I. Le surnaturel dans la vie du moine. — Rôle des anges et des démons. — Le type de Satan. — Le démon dans l'art de Moissac. — Le démon dans l'art bourguignon. — L'art et les visions nocturnes du moine. — II. Le moine et la femme. — La tentation. — Chapiteaux de la cathédrale d'Autun, de l'abbatiale de Vézelay. — La femme aux serpents.

I

L'art du XII[e] siècle porte profondément l'empreinte du génie monastique. Ce désir de rendre sensible aux yeux les harmonies du monde, cet amour du passé, cette exaltation des vieux saints, des anciens moines et même des anciens héros, toutes ces grandes idées qui donnent à l'art un si noble caractère sont nées dans le cloître.

Mais le moine se révèle encore à d'autres traits. Cet art du XII[e] siècle nous apparaît parfois comme un art de visionnaires. On est étonné de la place qu'y tient le surnaturel : c'est qu'il n'en tenait pas moins dans la vie du moine.

Si l'on veut savoir ce qu'étaient ces moines qui élevaient les grandes abbayes du XI[e] et du XII[e] siècle, il ne faut pas se contenter d'étudier les théologiens, les sermonnaires et les encyclopédistes ; il faut lire ces livres révélateurs, où le moine se peint tout entier : la *Chronique* de Raoul Glaber, l'*Histoire ecclésiastique des Normands* d'Orderic Vital, le *Livre des Miracles* de Pierre le Vénérable, et cette *Vie* de Guibert de Nogent, où un homme du moyen âge, imitant saint Augustin, se confesse à nous.

A lire ces pages extraordinaires, il nous semble parfois que le moine vit dans un demi-rêve. Entre le monde visible et le monde invisible, il n'y a pas pour lui de frontières. Il ne semble pas plus s'étonner de converser avec les morts que de s'entretenir avec les vivants. Le moine de Cluny qui gravit seul, la nuit, l'escalier du dortoir, rencontre parfois un moine défunt qui lui demande des prières pour son âme [1]. Le convers qui regagne sa grange, à travers la forêt, voit surgir devant lui un fan-

1. Pierre le Vénérable, *De Miraculis*, *Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 873.

tôme. C'est le baron qui faisait jadis trembler la contrée, et qui est mort, il y a déjà longtemps, en revenant de Rome. Il a sur les épaules une peau de renard : « Pourquoi portes-tu cette peau de renard ? » lui demande le moine. « C'est que je l'ai donnée jadis à un pauvre, répond le revenant ; maintenant, elle me défend contre le feu du purgatoire et me rafraîchit merveilleusement[1]. » Le soir, à l'heure où les moines réunis dans le chauffoir ont la permission de parler, on entend raconter d'étranges histoires. Au monastère de Saint-Évroul, en Normandie, on s'entretient de l'armée de fantômes que Gauchelin a vu défiler la nuit sur la lande. Il y avait des fantassins qui marchaient d'un pas rapide, des porteurs de cercueils, des amazones dont la selle était hérissée de clous brûlants, des prêtres en chappes de deuil, des moines, le visage caché sous leur capuchon, des barons aux bannières noires, montés sur de gigantesques chevaux noirs. Cette sombre armée passait avec un bruit terrible, en proie à une terreur sans nom. Un cavalier toucha en passant Gauchelin, et on pouvait voir sur son visage la marque des doigts de feu du fantôme[2].

Pierre le Vénérable, lui-même, le grave abbé de Cluny, prêtait l'oreille à ces récits ; il les aimait : « C'est une consolation, dit-il, pour nous qui gémissons dans ce triste monde, quand nous entendons rapporter, sur cette patrie vers laquelle nous soupirons, des choses qui augmentent notre foi et notre espérance[3]. » Et il raconte, lui aussi, l'histoire d'une armée de fantômes, qui passait la nuit, à Estella, sur la route de Saint-Jacques. L'un d'eux entra chez son ancien maître et lui révéla que le roi Alphonse avait été arraché aux supplices du purgatoire par les prières des moines de Cluny[4].

Il raconte encore l'histoire d'un jeune novice qui entra la nuit dans le cimetière du prieuré de Charlieu. Une lampe était allumée au sommet de cette colonne creuse qu'on appelait la lanterne des morts. A cette pâle lumière il aperçut un spectacle qui le glaça d'épouvante : tous les anciens moines étaient sortis de leurs tombeaux, et, assis sur des sièges autour du cimetière, ils formaient une solennelle assemblée[5].

Ces grands monastères bénédictins, où tout est si minutieusement réglé, où la vie semble si monotone, reçoivent de merveilleux visiteurs. Les anges s'y montrent, mais ne manifestent leur présence qu'aux âmes pures. A Cluny, un religieux voit un ange entrer dans l'infirmerie et bénir la pierre couverte de cendre, sur laquelle on étend les moines qui vont mourir[6]. Les mourants, quand ils ont vécu saintement,

1. Pierre le Vénérable, *De Miraculis*, *Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 874.

2. Orderic Vital, pars III, Lib. VIII, *Patrol.*, t. CLXXXVIII, col. 607. Il n'y a rien, dans le livre d'Orderic Vital, de plus magnifiquement étrange que ce récit.

3. *De Miraculis*, *Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 871.

4. *Ibid.*, col. 884.

5. *Ibid.*, col. 942.

6. *Ibid.*, col. 884.

voient les anges entourer leur couche. Le moine Bernard, qui, pendant des années, avait prié et médité au sommet d'une des tours de l'église de Cluny, dans la chapelle de Saint-Michel, dit, en mourant, qu'il voyait entrer dans le monastère une armée d'anges vêtus de blanc[1]. Le frère qui vit d'une vie angélique, s'il ne voit pas les anges, les entend. Gérard, un véritable saint dont Pierre le Vénérable a célébré les vertus, écoutait dans l'extase les mélodies célestes qui s'élevaient la nuit dans l'église solitaire[2].

Mais les visites du démon sont plus fréquentes encore que celles des anges. Le moine n'a pas d'ennemi plus redoutable. Dès l'instant où un chrétien a décidé d'entrer dans le cloître, il a tout à craindre du tentateur. Guibert de Nogent raconte l'histoire d'un novice qui, au moment où il revêtit le froc, se le vit arracher par les démons : il dut retenir son capuchon avec ses dents[3]. Saint Hugues, Pierre le Vénérable comparent le monastère à un camp retranché qu'assiège l'ennemi. Les plus saintes abbayes sont les plus menacées, et il faudrait un livre tout entier, dit Pierre le Vénérable, pour raconter les assauts que le démon a livrés à Cluny. Sans cesse il essaie d'éteindre la flamme que le moine a dans le cœur. Il demeure ordinairement invisible, mais parfois il apparaît[4]. C'est la nuit surtout qu'il rôde dans l'abbaye endormie, avant l'heure de matines. Un moine, qui méditait dans son lit sur les Psaumes, vit une procession de démons traverser le dortoir; ils s'avançaient lentement, la tête cachée sous un capuchon, effrayants par leur nombre, leur gravité, leur silence[5]. Cette robe monastique, Satan la revêt parfois pour mieux tromper. Il a l'audace de se présenter à Cluny comme l'abbé de Grotta Ferrata, et il invite un jeune religieux à abandonner le couvent, en lui promettant une discipline plus douce dans son abbaye[6]. Le démon prend quelquefois des formes animales. Un novice de Cluny vit en rêve un ours monstrueux assis sur sa poitrine. Il s'éveilla avec le sentiment qu'il avait rêvé, mais, en ouvrant les yeux, il vit devant lui l'ours qui le regardait en grondant. Ses cris de terreur réveillèrent les novices et mirent en fuite le monstre[7]. Un frère charpentier, qui couchait seul dans une cellule éclairée par une lampe, vit un énorme vautour, les ailes lourdes, s'abattre au pied de son lit. Deux démons parurent, et le vautour les interrogea sur les crimes qu'ils avaient fait commettre aux hommes pendant la journée. « Prends cette hache, dit soudain un des démons au vautour, et coupe le pied de ce moine qui

1. Pierre le Vénérable, *De Miraculis, Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 885-887.
2. *Ibid.*, col. 869.
3. *De Vita sua*, II, VI, *Patrol.*, t. CLVI, col. 908.
4. *De Miraculis*, col. 876.
5. *Ibid.*, col. 881.
6. *Ibid.*, col. 876-877.
7. *Ibid.*, col. 883.

sort du lit. » Le vautour leva la hache, mais le moine épouvanté retira son pied à temps, et la vision disparut [1].

Le plus souvent le démon prend la figure humaine, mais ses traits, hideusement déformés, deviennent effrayants.

Le surnaturel, qui tient tant de place dans la vie du moine, ne saurait être absent de l'art monastique. On l'y rencontre, en effet, plus d'une fois. Les chapiteaux de Vézelay nous donnent un peu la même impression que les livres écrits dans le cloître : les anges et les démons y apparaissent sans cesse. Plusieurs de ces chapiteaux sont pour nous inexplicables, parce qu'ils mettent en scène des récits légendaires, célèbres alors dans l'abbaye, mais aujourd'hui oubliés. On voit, par exemple, un aigle enlevant dans ses serres un chien, dans son bec un enfant, pendant qu'un homme se désespère, et qu'un démon, la bouche fendue jusqu'aux oreilles, rit aux éclats. On voit un ange, saisissant par les deux bras un démon qui voudrait fuir, et le retenant prisonnier (fig. 211). Le plus mystérieux de ces chapiteaux, le plus étrangement poétique, nous montre un ange justicier, l'épée levée, prêt à décapiter un personnage couronné, à genoux devant lui (fig. 212). De quel drame avons-nous là le dénouement ? Est-ce l'archange de la *Légende des siècles*, qui va « essuyer son épée aux nuées » ?



Phot Neurdein.
Fig. 211. — Ange tenant le démon prisonnier. Chapiteau de Vézelay.

Il n'y a rien de plus original à Vézelay que quelques-uns des chapiteaux consacrés au démon. Cette image du démon semble née d'un cauchemar, et l'on a vraiment sous les yeux les rêves du moine.

Mais, pour bien faire comprendre la nouveauté de cette figure de Satan, il est nécessaire d'esquisser brièvement l'histoire artistique du démon.

Satan n'apparaît nulle part dans l'art des Catacombes. Que viendrait-il faire au milieu de cette douce idylle, parmi toutes ces images qui ne parlent que d'espérance ? Après le triomphe de l'Église, il ne se montre pas davantage aux mosaïques des absides, ou aux parois des sarcophages sculptés. De ce grand art chrétien des premiers siècles rayonnent la sérénité et la paix. Tout est lumière encore, rien ne fait pressentir le demi-jour des temps qui vont venir.

1. Pierre le Vénérable, *De Miraculis*, *Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 877.

Une des plus anciennes images du démon qui se soient conservées se voit dans un célèbre manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale : le saint Grégoire de Nazianze [1]. Ce beau livre a été enluminé au IXe siècle, mais ses miniatures semblent des copies d'originaux du VIe ; le Satan du manuscrit de saint Grégoire remonte donc au temps de Justinien. On le voit devant le Christ dans la scène de la Tentation. Ce démon ne ressemble en aucune manière au monstre de nos artistes du XIIe siècle. C'est un ange déchu, un fils de Dieu, qui s'est détourné de son créateur, mais qui n'a pu effacer entièrement l'empreinte divine. Avec ses ailes, il serait presque pareil aux autres anges, s'il n'était à moitié nu, et si son corps et son visage n'étaient de la couleur de la nuit. Il n'est pas noir, il est violet sombre, comme les nuits d'Orient. Dans tous les siècles, l'imagination grecque est restée noble, elle n'a rien voulu enlaidir, pas même Satan. L'image du démon, assez rare dans l'art byzantin, n'y est jamais hideuse. A Daphni, le Christ, descendant aux Enfers, foule aux pieds une sorte de héros vaincu, pareil aux captifs barbares des bas-reliefs antiques : c'est Satan, qui garde dans la défaite la fierté d'un rebelle. Dans les évangiles grecs du XIe siècle, Satan est une petite figure ailée, de couleur sombre, semblable à cet ″ειδωλον des vases funéraires grecs, à cette âme affranchie du corps, qui flotte au-dessus du mort [2]. Nulle part n'apparaissent les effrayantes images de l'art occidental.



Phot. Neurdein.

Fig. 212. — Ange décapitant un personnage couronné. Chapiteau de Vézelay.

D'ailleurs, si on lit les Vies des Pères du désert, où le démon joue un si grand rôle, on sera étonné de ne l'y voir jamais représenté sous l'aspect qu'il revêt dans les légendes de notre moyen âge [3]. Il se plaît, au contraire, à se montrer aux anachorètes sous les apparences les plus séduisantes. Saint Antoine et saint Pacôme le

1. B. N., grec 510.

2. Évangiles du XIe siècle (B. N., grec 74) publiés par H. Omont, Pl. 16, 101, 115. Le démon apparaît déjà sous cet aspect au VIe siècle dans l'*Évangéliaire* de Rabula, Garucci, t. III, Pl. 134 (2).

3. Il faut lire les *Vitæ Patrum* dans la belle édition qu'en donna Rosweyde, à Anvers, en 1615, chez Plantin, 1 vol. in-fol.

virent sous l'aspect d'une jeune femme, dont une parure savante relevait la beauté [1]. Le solitaire Abraham, conversant avec un élégant jeune homme, s'aperçut qu'il s'entretenait avec le démon [2]. Saint Siméon Stylite se trouva en présence d'un bel ange aux cheveux de flamme, où il ne tarda pas à reconnaître Satan [3]. Parfois le démon pousse l'audace jusqu'à se donner pour le Christ lui-même ; c'est ainsi qu'il trompa un jour saint Pacôme, mais le solitaire découvrit la ruse de l'ennemi au trouble qu'il sentit dans son cœur [4]. Saint Antoine, qui soutint tant de rudes combats avec Satan, ne le vit jamais sous les traits que lui prêteront plus tard nos artistes : ses « tentations » ne ressemblaient en rien à celles de Callot. Les démons, qui venaient l'épouvanter, n'étaient pas des monstres sans nom ; ils prenaient l'aspect des bêtes du désert : lions, loups, ours, serpents, scorpions [5]. Parfois le diable était un passant qui devenait un géant, et le saint voyait avec terreur sa tête s'élever aussi haut que le toit de la maison [6] ; parfois, c'était un Éthiopien au noir visage.

Ce n'est donc pas à l'imagination orientale que le moyen âge doit ce terrible Satan des chapiteaux du XIIe siècle. L'art carolingien ne le connaît pas encore. Les miniaturistes carolingiens nous apparaissent de plus en plus comme les élèves dociles des artistes de l'Orient : c'est à eux qu'ils ont emprunté le type du démon. Dans le *Sacramentaire* de Drogon, Satan vient tenter le Christ sous l'aspect d'une sorte de satyre nu, qui porte autour des hanches une ceinture de peau de bête ; dans le *Psautier* d'Utrecht, les démons sont des hommes ailés qui luttent avec les anges : de ces figures aucune terreur n'émane. Aux approches de l'an mil, un Évangéliaire enluminé à Reichenau pour l'empereur Othon III, l'élève de Gerbert, reproduit fidèlement l'antique image du démon [7] : dans la scène de la Tentation, Satan est un ange déchu, au visage sombre, qui porte un sceptre.

C'est au XIe siècle, à ce qu'il semble, que les moines artistes élaborèrent le Satan monstrueux de l'âge suivant. On commence à l'entrevoir dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever, avec son corps maigre, ses cheveux hérissés, ses ailes armées de dards. Dans le grand art monumental, c'est à Moissac, à Beaulieu, à Souillac, qu'il apparaît, au commencement du XIIe siècle, dans toute sa nouveauté.

Les démons qui accompagnent, à Moissac, la parabole du mauvais riche ont été usés par le temps ; on devine de hautes silhouettes maigres et des faces bes-

1. *Vitæ Patrum*, p. 116 et 371.
2. *Ibid.*, p. 148.
3. *Ibid.*, p. 171.
4. *Ibid.*, p. 135.
5. *Ibid.*, p. 39.
6. *Ibid.*, p. 42.
7. Leidinger, *Miniat. aus Handschrift. der kgl. Hof- und Staatsbiblioth. in München*, Heft I, Pl. XX.
8. On le voit aussi dans le Raban Maur du Mont-Cassin, qui date de 1023, *Miniature sacre e profane illustranti l'Enciclopedia di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896, in-4°.

tiales (fig. 17). A Souillac, en revanche, les démons de la Légende de Théophile sont parfaitement conservés (fig. 250). Ils portent encore autour des hanches la ceinture tailladée du satyre antique, mais c'est le dernier souvenir du passé. Tout est nouveau dans ces étranges figures. Satan ressemble à un cadavre desséché, qui laisse paraître, sous le parchemin de la peau, les os et les tendons. On sent qu'il vient du pays des morts. Son visage n'a plus rien d'humain ; des poches, réunissant le menton au cou, lui donnent l'aspect d'un crapaud ; le nez s'élargit en mufle ; des yeux terribles s'enchâssent au fond de sombres orbites. De petites ailes attachées au dos rappellent que ce monstre, tombé au-dessous de la bête, fut un ange. Ce démon de Souillac, nous le retrouvons presque pareil à Beaulieu dans la scène de la Tentation. Tel fut le Satan créé par l'école du Languedoc, la première image vraiment redoutable du démon qui apparaisse dans l'art du moyen âge. Nous sentons qu'un travail s'est fait dans les imaginations ; Satan est devenu la terreur du moine, et son étrange figure est née de la légende du cloître.



Phot. Neurdein.
Fig. 213. — Le démon sortant du veau d'or. Chapiteau de Vézelay.

Si l'on pouvait en douter, il suffirait d'étudier les images de Satan créées par l'art bourguignon : elles reproduisent très fidèlement les visions des moines clunisiens. Les plus beaux chapiteaux de Vézelay nous montrent le démon sous l'aspect d'une sorte de nain, à la tête énorme, à la poitrine saillante ; il conserve un visage humain, mais un front bas, une mâchoire puissante, que découvre un large rictus, le rapprochent de l'animal. Ses cheveux se hérissent en touffes séparées qui ressemblent à des flammes. Il est impossible ici de ne pas penser à une vision nocturne. C'est sous cet aspect, en effet, que Satan apparut trois fois en Bourgogne au moine Raoul Glaber. Il en fait une description précise dont presque tous les traits s'appliquent au démon de Vézelay. « Il était, dit-il, de petite taille, il avait la poitrine protubérante, le front bas ; une grande bouche laissait voir une mâchoire semblable à celle des chiens ; ses cheveux étaient hérissés, ses mouvements convulsifs[1]. » Tel est exactement le démon qui, à Vézelay, semble sortir du veau d'or au moment où Moïse brise les tables de la Loi (fig. 213) ; de pareilles ressemblances ne sauraient être attribuées au hasard.

1. Raoul Glaber, *Chronique*, Livre V, ch. 1.

Dans les visions monastiques, Satan n'a pas toujours cet aspect. Pierre le Vénérable nous raconte qu'un moine clunisien vit apparaître près de son lit le démon : il avait l'apparence d'un homme, mais sa tête était celle d'un monstre au museau démesurément allongé[1]. Tel est, sur un beau chapiteau de l'église bourguignonne de Saulieu, le démon qui vient tenter le Christ ; on croirait voir une illustration du texte même de Pierre le Vénérable (fig. 214).

Satan, qui se montre à Raoul Glaber sous l'aspect d'un nain, prend parfois l'apparence d'un géant. Guibert de Nogent[2], Pierre le Vénérable[3] nous le représentent comme un être monstrueux, très grand avec une tête très petite. Il est difficile de ne pas penser aussitôt aux effrayants démons du Jugement dernier d'Autun, avec leur petite tête et leur taille gigantesque. Les artistes qui sculptèrent ces différents types de Satan avaient frémi en entendant raconter ses apparitions, et peut-être s'effrayaient-ils eux-mêmes de leur œuvre, inquiets d'avoir ainsi provoqué le Malin. L'art n'était pas alors ce qu'il est pour nous : un objet de contemplation désintéressée ; il se mêlait bien davantage à la méditation, à la prière, à la vie de l'âme. Dans chacune de ses œuvres l'artiste mettait, avec son talent, ses craintes et ses espérances.



Phot. Rémy-Gorget.

Fig. 214. — Le démon tentant Jésus-Christ. Chapiteau de Saulieu[4].

Jamais l'image du démon n'eut autant de puissance que dans l'art monastique du XIIe siècle. Il épouvantait à coup sûr beaucoup moins les artistes laïques qui sculptèrent au XIIIe siècle les tympans de nos cathédrales. Le démon du XIIIe siècle n'est pas un monstre, ce n'est qu'un homme dégradé par le vice, dont la laideur est plus risible qu'effrayante. Au XIVe siècle, il ressemble au diable de notre théâtre religieux et devient presque comique. On croit reconnaître parfois dans nos bas-reliefs l'acteur de quelque Mystère affublé d'un masque et cousu dans une peau de bête. Seul le moine visionnaire du XIIe siècle a su représenter Satan.

1. Pierre le Vénérable, *De Miraculis*, *Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 862.
2. Guibert de Nogent, *De Vita sua*, Lib. I, cap. XV.
3. *De Miraculis*, col. 946.
4. *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, p. 108 (Paris, Picard).

II

Pour le moine, la femme est presque aussi redoutable que le démon. Elle est son instrument, et il se sert d'elle pour perdre les saints. Tel est le sentiment des grands abbés, des réformateurs de la vie monastique. Tous ont peur de la femme ; ils ne veulent pas que le moine s'expose à la tentation, trop sûrs qu'il y succomberait. « Vivre avec une femme sans danger, dit saint Bernard, est plus difficile que de ressusciter un mort[1]. »



Phot. E Lefevre-Pontalis.
Fig 215. — La femme et le démon. Chapiteau de la cathédrale d'Autun[4].

Aussi que de précautions ne prennent-ils pas ! La règle de Cluny ne permet en aucun cas à la femme de franchir la clôture du monastère. La règle de Cîteaux est plus sévère encore, car la femme ne doit pas paraître même à la porte du monastère : le frère portier a l'ordre de lui refuser l'aumône[2]. Pour se défendre, le Cistercien va donc jusqu'à manquer à la charité. Si une femme entre dans l'église, la célébration du culte est suspendue, l'abbé déposé, les frères condamnés à jeûner au pain et à l'eau[3]. Sous aucun prétexte, la femme ne peut être employée dans ces fermes que les Cisterciens appelaient des granges[5]. Dans les domaines de Cîteaux, comme dans la Sainte Montagne de l'Athos, on ne rencontrait, près des moulins et des étables, que des moines silencieux, qui s'inclinaient gravement devant le visiteur.

On sent que les réformateurs se souvenaient des désordres de ce terrible XIe siècle, où l'antique discipline de l'Église avait failli sombrer. Il avait fallu alors

1. *Patrol.*, t. CLXXXIII, *Sermo in Cantic. Cantic.*, col. 1091.
2. *Usus antiquiores ord. cisterc.*, cap. CXX.
3. *Stat. capit. gener. cisterc.*, 1190, dans Martène, *Anecd.*, IV, 1269.
4. *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, p. 134 (Paris, Picard).
5. *Stat. capit. gener. cisterc.*, cap. VII.

l'héroïque volonté de Grégoire VII pour arracher le prêtre à la femme. Ces rudes ascètes, les Pierre Damien, les Hildebrand, ne condamnaient assurément pas le mariage, institué par Dieu, mais l'homme uni à la femme leur semblait diminué ; il ne pouvait plus aspirer à être un pur esprit. C'est loin de la femme, dans une austère solitude, que l'homme s'élevait à la vie divine, entendait les voix du ciel.

Cette lutte contre la femme a laissé sa trace aux chapiteaux de nos églises romanes. Un chapiteau de la cathédrale d'Autun, où l'on retrouve la main des artistes de Vézelay, nous montre un jeune homme qui contemple une femme sans voiles (fig. 215). L'artiste n'a pas su donner la beauté à son héroïne, mais il lui a communiqué une sorte de grâce sinueuse. Elle se retourne pour jeter un coup d'œil à sa victime, et fait flotter derrière elle une banderole. Mais à cet instant le démon apparaît et saisit le jeune homme aux cheveux ; il est désormais son maître, et l'on s'aperçoit que la femme est sa complice, car sa chevelure, en se hérissant comme celle de Satan, trahit la fille de l'Enfer.



Phot. Neurdein

Fig. 216. — La Luxure et le Désespoir. Chapiteau de Vézelay.

A Vézelay, un étrange chapiteau, œuvre d'un artiste halluciné, semble traduire la pensée de cet Oriental qui appelait la femme « la lyre de Satan ». Satan, en effet, joue de la femme nue, comme d'un instrument de musique, pendant qu'un jongleur, complice du démon, unit sa mélodie à celle de l'Enfer.

Des chapiteaux, moins faits pour troubler, soutiennent le courage du moine. Nous avons vu, à Vézelay, à Saint-Benoît-sur-Loire, l'éternelle lutte résumée en un épisode héroïque : la Tentation de saint Benoît.

Toutes ces scènes ont une beauté poétique, mais une terrible image apparaît qui représente la chair coupable sous des traits hideux. On voit, au portail de Moissac, la femme déchue : elle est nue, décharnée ; deux serpents se suspendent à ses seins, un crapaud dévore son sexe (fig. 17). Jamais la tentatrice ne fut plus rudement flagellée. C'est la punition de la luxure en Enfer, car un démon préside au supplice de la femme.

C'est au commencement du XIIe siècle que se montre cette figure de la Femme aux serpents, qui semble être sortie de l'imagination monastique. Pourtant, nous sentons

flotter autour d'elle des idées anciennes. Les ivoires carolingiens, les manuscrits de l'Italie du Sud[1] nous montrent assez fréquemment une image de la Terre, qui remonte à l'antiquité. Elle est représentée sous l'aspect d'une femme, qui allaite toutes les créatures : tantôt, ce sont des enfants qui se suspendent à sa mamelle, tantôt ce sont des animaux; mais, parfois, c'est le serpent, fils de la Terre, qui vient boire à son sein. Il est de ces miniatures qui semblent vraiment annoncer la Femme aux serpents de Moissac[2]. Le sculpteur les a sans doute connues, mais ces formes, qui s'étaient gravées dans sa mémoire, lui ont servi à exprimer une pensée toute différente. Quant à l'idée d'associer le serpent à la punition de la luxure, elle se rencontre de bonne heure, car, dès le IVe siècle, cette fameuse *Vision de saint Paul*, qui a été si souvent lue au moyen âge, nous représente les filles-mères en proie aux serpents[3].



Phot. Giraudon.

Fig. 217. — La Femme aux serpents. Portail de Charlieu (Loire).

La Femme aux serpents est, suivant toutes les vraisemblances, une création de l'art languedocien. Le porche de Moissac et le portail méridional de Saint-Sernin[4] nous en présentent les exemples les plus anciens. Du centre de l'école, le thème se répandit dans tout le Midi : des chapiteaux, ou des bas-reliefs, le représentent à Saint-Pons[5], à Saint-Sever de Rustan[6], à l'église pyrénéenne d'Oo[7]. Au portail de l'église Sainte-Croix de Bordeaux, il est représenté deux fois[8]. Les petites églises de la Gironde nous en offrent

1. Particulièrement les *Exultet* qui contiennent la Bénédiction du cierge pascal. É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 231.

2. Notamment dans le Raban Maur du Mont-Cassin, *ouv. cit.*, Tav. LXII et LXXI.

3. *Romania*, 1895, p. 368.

4. La Femme aux serpents se voit sur un des chapiteaux du portail.

5. Hérault.

6. Hautes-Pyrénées.

7. Haute-Garonne. Le bas-relief de l'église d'Oo a été transporté au Musée de Toulouse.

8. Une des femmes a des serpents suspendus à ses seins, une autre a des crapauds ; toutes les deux sont accompagnées d'un démon.

plusieurs exemples[1]. Le motif apparut bientôt dans l'art de l'Ouest et du Centre. La Femme aux serpents a sa place dans le grand Jugement dernier qui décore la façade de Saint-Jouin de Marnes : elle reparaît à Parthenay-le-Vieux et à l'octogone de Montmorillon, où Montfaucon la prit pour une divinité gauloise. Le Berry la connut, car on la voit sculptée dans l'Indre sur un chapiteau de l'église d'Ardentes.

La Bourgogne l'accueillit à son tour. Un chapiteau de Vézelay nous en conserve probablement le plus ancien exemple ; c'est un des plus beaux de l'église (fig. 216). La femme que le serpent dévore a près d'elle un damné, les cheveux hérissés, la bouche démesurément ouverte, qui s'enfonce une épée dans la poitrine. C'est l'inséparable compagnon du vice, le Désespoir. Il semble qu'un fluide infernal enveloppe les deux réprouvés et soulève leurs cheveux. Le vieux sculpteur, qui connaissait l'âme humaine aussi bien que les moralistes et que les poètes, a uni dans son enfer la Débauche et la Mort. La Femme aux reptiles se retrouve plusieurs fois en Bourgogne : au portail de la cathédrale d'Autun, à Saint-Pierre de Semelay[2], à Gourdon[3], à Charlieu. Au portail de Charlieu, la pécheresse conserve dans le désespoir une sorte de grâce, qui fait penser à l'art antique (fig. 217).

Aucune de ces œuvres bourguignonnes ne paraît antérieure au chapiteau de Saint-Sernin de Toulouse et au bas-relief de Moissac.

Il est curieux de voir apparaître cette sombre figure de la femme coupable dans ce Midi, où les poètes commençaient à diviniser la femme et à célébrer ses faiblesses avec beaucoup plus de complaisance que ses vertus. Pendant que les moines font sculpter aux portails de leurs églises l'image de la dégradation, Guillaume d'Aquitaine raconte ses bonnes fortunes en vers ironiques, avec un plaisir que ne trouble aucun remords. Bernard de Ventadour voit dans l'amour le but unique de la vie. Il a des paroles d'une voluptueuse tendresse. Exilé loin de sa dame, il reçoit amoureusement sur son visage la brise qui souffle du pays de celle qu'il aime. La morale du monde commençait à s'opposer à celle du cloître : le moine le savait bien, aussi ne se lassait-il pas d'insulter à la chair. Et il se trouvait que le moine avait le dernier mot ; car, aux approches de la vieillesse, le troubadour repenti entrait dans le cloître. Bertrand de Born et Bernard de Ventadour vinrent tous les deux chercher un refuge au monastère de Dalon.

Telle est l'empreinte que le génie monastique a laissée sur la pierre. Ce n'est pas seulement la pensée du moine que nous retrouvons ici ; nous atteignons quelque chose de plus intime : sa sensibilité profonde, ses luttes et ses rêves.

1. Targon, Saint-Genès de Lombaud, Saint-Palais.
2. Nièvre.
3. Saône-et-Loire.

CHAPITRE XI

LES PORTAILS HISTORIÉS DU XII[e] SIÈCLE. LEUR ICONOGRAPHIE

I. Les trois types de portail du Sud-Ouest. — La vision apocalyptique du tympan de Moissac. — Le motif se répand jusqu'aux Pyrénées. — Il se répand dans l'Ouest et le Centre. — Imitation des tympans de Moissac et de Carennac a Chartres, au Mans, a Angers, a Saint-Loup-de-Naud, a Provins, a Bourges. — Le grand tympan de Cluny imitait très probablement celui de Moissac. — Imitations du tympan de Cluny a Bourg-Argental, a Charlieu. — Imitations des tympans de l'Ile-de-France en Bourgogne. — Les statues-colonnes de Saint-Denis, de Chartres, du Mans. — Elles représentent des personnages de l'Ancienne Loi. — La reine au pied d'oie. — II. L'Ascension. — Tympan de Cahors. — Le tympan de Cahors imité a Mauriac et a Angoulême. — Double sens de l'Ascension d'Angoulême. — L'Ascension de Chartres imite celle de Cahors. — L'Ascension en Bourgogne. — III. Le Jugement dernier. — Tympan de Beaulieu. — Le tympan de Beaulieu imité a Saint-Denis. — Jugements derniers de Corbeil et de Laon. — Jugement dernier de Conques. — Son origine auvergnate. — Saint Michel et la balance. — Le Jugement dernier en Bourgogne. — Jugements derniers d'Autun, de Mâcon. — IV. La Cène et le Lavement des pieds au tympan des portails bourguignons. — Ces portails affirment l'institution divine des sacrements en face des hérétiques. — Les bas-reliefs qui représentent la Multiplication des pains et la Crucifixion ont le même caractère. — Rôle de Cluny. — La marque de Cluny. — Le tympan de Saint-Sauveur de Nevers. — V. Portails consacrés a la Vierge. — Le culte de la Vierge au xii[e] siècle. — L'Adoration des Mages première forme de l'hommage rendu a la Vierge. — La Vierge en majesté dans les tympans. — La Vierge debout apparaît en Bourgogne. — Le miracle de Théophile. — La Mort, les Funérailles et le Couronnement de la Vierge. — Portail de Senlis. — VI. Les églises de l'Ouest et leurs voussures historiées. — Sens de ces voussures. — VII. Tous les éléments des portails du xiii[e] siècle existent déja au xii[e].

Nous avons analysé les unes après les autres les causes qui ont donné à l'iconographie religieuse du xii[e] siècle son caractère. Il nous reste à étudier la pensée qui a ordonné les grands tympans sculptés de nos portails romans. Nés en France, ces magnifiques tympans sont une des beautés de nos églises. C'est à eux que va d'abord le regard; ils invitent à la méditation; ils arrachent le fidèle à ses misérables pensées de tous les jours, le préparent à entrer dans le sanctuaire. Avant

d'avoir franchi le seuil, il respire déjà l'air d'un autre monde. On lit sur un portail décoré d'une Vierge en majesté entourée de saints : « Toi qui entres ici, élève-toi vers les choses du ciel [1] ». Aussi les sculpteurs romans se sont-ils efforcés d'enfermer quelques grandes idées dans ce demi-cercle de pierre.

Les artistes du Midi, qui créèrent les tympans sculptés, eurent à résoudre un problème difficile. Comment disposer avec art les personnages dans un demi-cercle ? Il faut de toute nécessité, semble-t-il, qu'une haute figure, placée au centre, domine toutes les autres. Le tympan devait donc enfermer une scène triomphale ; il était prédestiné à exprimer quelque chose d'auguste.

Voilà ce que comprirent fort bien les sculpteurs méridionaux. Ils créèrent trois types de portail, qui, tous les trois, ont ce caractère de majesté. Le premier est celui de Moissac, qui représente le Christ de l'Apocalypse ; le second est celui de Saint-Sernin de Toulouse, qui représente le Christ s'élevant au ciel ; le troisième est celui de Beaulieu, qui représente le Christ apparaissant pour juger les hommes. Ces trois portails en ont inspiré beaucoup d'autres ; ils ont eu leur filiation qu'il importe d'étudier.

I

Le tympan de Moissac est empli par le Christ de la vision apocalyptique (fig. 1). On pense, en le contemplant, au verset de saint Jean : « Une porte était ouverte dans le ciel [2]. » Dieu apparaît assis sur son trône. Il est d'une taille surhumaine, d'une majesté redoutable ; les quatre animaux, les deux anges, les vingt-quatre vieillards qui l'entourent le font paraître plus inaccessible et plus lointain. Toutes les têtes sont tournées vers lui ; les anges, les hommes et les bêtes ont les yeux fixés sur sa face qui semble la source de la lumière. On croit entendre les paroles des vieillards : « Tu as créé toutes choses, et c'est par ta volonté qu'elles existent [3] ».

Nous avons dit, au premier chapitre de ce livre, tout ce que l'artiste devait au manuscrit de l'*Apocalypse* de Beatus : son génie n'en est pas moins admirable. La sculpture, à ses débuts, a fait une œuvre dont la grandeur n'a pas été dépassée. A peine née, avec une merveilleuse audace, elle nous introduit dans le sein de l'éternité. L'art du moyen âge débute par le sublime.

L'influence de ce chef-d'œuvre, vrai point de départ de la sculpture monumentale, a été profonde. Il a donné à l'art du Sud-Ouest de la France son caractère apo-

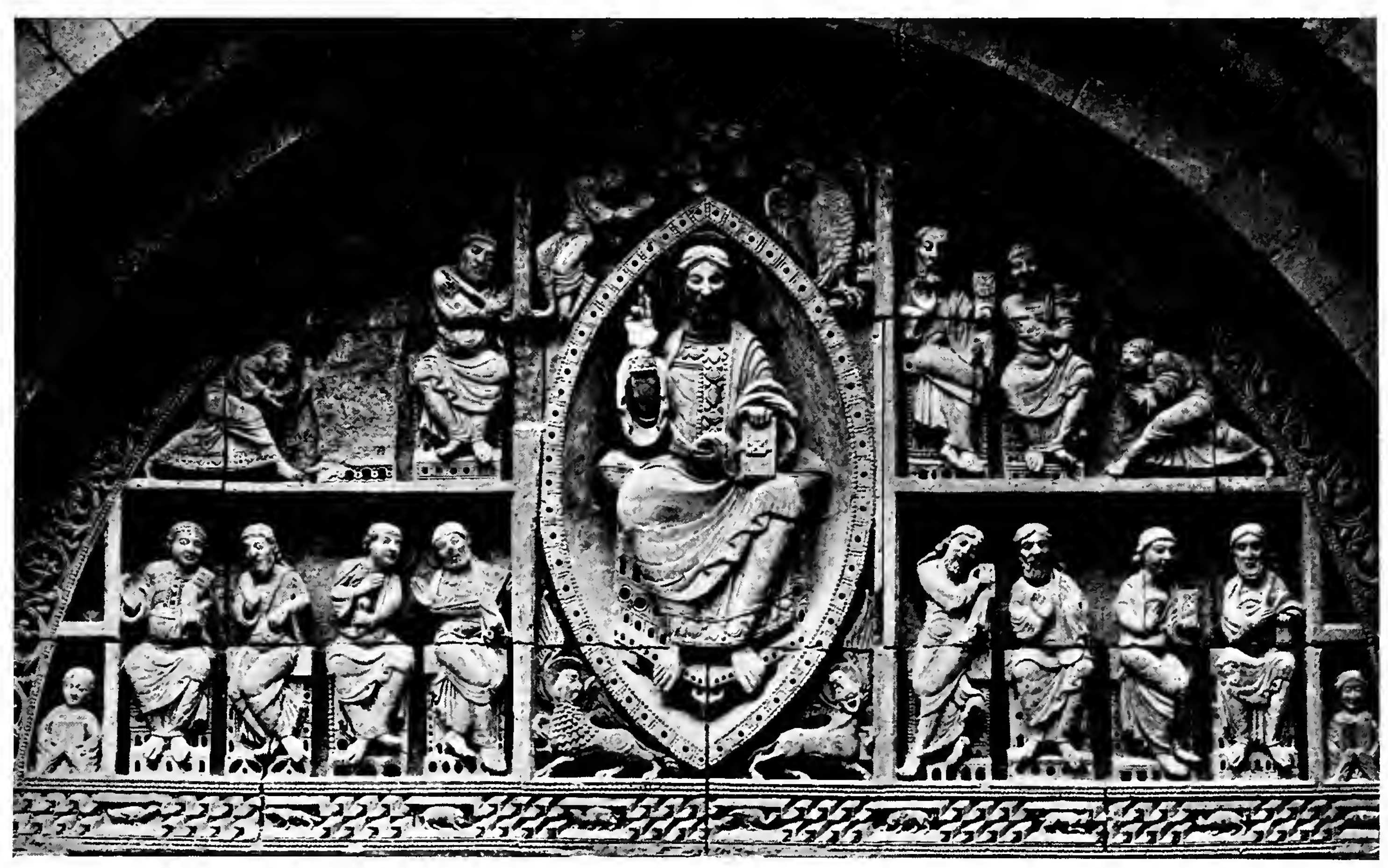
1. « Ingrediens templum refer ad sublimia vultum. » Portail de l'église de Mozat, près de Riom (Puy-de-Dôme).

2. *Apocal.*, IV, 1.

3. *Apocal.*, IV, 11.

calyptique. Des Pyrénées au Berry, on rencontre souvent, au portail des églises, le Christ trônant entre les quatre animaux, ou, tout au moins, les vieillards de l'Apocalypse assis en cercle autour du tympan. Il y a sur ces églises du Midi un reflet de la vision de saint Jean.

Si l'on se dirige vers les Pyrénées, que ce soit à l'Est, par Maguelonne, que ce soit à l'Ouest, par Nogaro, par Sévignac et Sauveterre-de-Béarn, on rencontre le



Phot. Giraudon.

Fig. 218. — Le Christ en majesté et les Apôtres.
Tympan de Carennac (Lot).

Christ entre les quatre animaux. On le retrouve dans les vallées de la montagne; il est au portail de Luz et rend plus redoutable cette sombre église, qui est une forteresse. On le retrouve à Valcabrère (fig. 144), à Saint-Aventin, et rien ne s'harmonise mieux avec cette grandiose nature que cette sublime image de Dieu.

Les artistes des Pyrénées modifièrent parfois le thème primitif : ils remirent aux mains de trois anges l'aigle, le lion et le bœuf, dont ils ne laissèrent apercevoir que la tête : tels sont les tympans de Saint-Aventin et de Valcabrère. Nos artistes méridionaux, qui franchissaient souvent les cols et qui travaillaient des deux côtés de la chaîne des Pyrénées, apportèrent cette innovation en Espagne. On la retrouve à San Tome de Soria, en Vieille-Castille, et bientôt elle éclate, avec une magnificence sans égale, au Portail de la Gloire de Saint-Jacques de Compostelle.

Dans ce Midi pyrénéen, il a disparu plus d'un portail décoré de la Vision de saint Jean ; il y en avait un à l'abbaye de Saint-Pé-de-Generez (Hautes-Pyrénées), que les guerres de religion ont détruit. A Oloron, à Morlaas, on ne voit pas le Christ en majesté, mais on voit une voussure décorée de l'image des vieillards de l'Apocalypse ; on les voyait aussi à l'autre bout de la chaîne, à Saint-Guilhem-du-Désert[1].

Tel fut, du côté du Sud, le vaste rayonnement de ce grand modèle qu'était Moissac. Tout ce Midi, d'ailleurs, avec ses manuscrits de Beatus, semblait prédestiné à ces représentations de l'Apocalypse.

Du côté du Nord, l'influence de Moissac ne fut pas moins profonde.

La première imitation du tympan de Moissac se voit à Carennac, dans le Lot (fig. 218). La parenté du portail de Carennac et du portail de Moissac frappe au premier coup d'œil. La disposition est la même : la haute figure du Christ, accompagné des quatre animaux, occupe tout le centre du tympan ; comme à Moissac, les personnages qui entourent le Christ s'échelonnent les uns au-dessus des autres pour remplir tout le champ demi-circulaire ; comme à Moissac, le tympan n'est pas sculpté dans un seul bloc, il est fait de pièces assemblées dont on voit le raccord. On retrouve jusqu'au ruban plissé qui, à Moissac, forme la bordure de la scène. Mais l'imitation est fort au-dessous de l'original ; la grandiose vision est enfermée dans une dure géométrie de lignes se coupant à angle droit, et les mystérieux vieillards sont remplacés par les apôtres[2].

C'est le thème des vieillards de l'Apocalypse, né à Moissac, qui s'est surtout répandu dans nos provinces du Centre et de l'Ouest. Dans le Limousin, les vieillards avec leurs coupes et leurs violes décorent la châsse de pierre de Saint-Junien ; dans le Velay, ils décorent le portail à moitié arabe de Saint-Michel du Puy ; dans le Berry on les voit aux chapiteaux de l'église de Gargilesse (Indre).

Nos églises du Poitou et de la Saintonge nous les montrent plusieurs fois. On sait que les églises de ces régions n'ont pas de tympan : il n'y a donc pas de place pour le Christ en majesté[3]. Mais il arrive parfois qu'un des cordons des voussures soit décoré des vieillards de l'Apocalypse : on les voit à Notre-Dame-de-la-Coudre à Parthenay, à Civray, à Aulnay de Saintonge, à Saintes. Mais à Saintes ils perdent toute signification et toute dignité : ils ne sont plus qu'un motif de broderie indéfiniment répété.

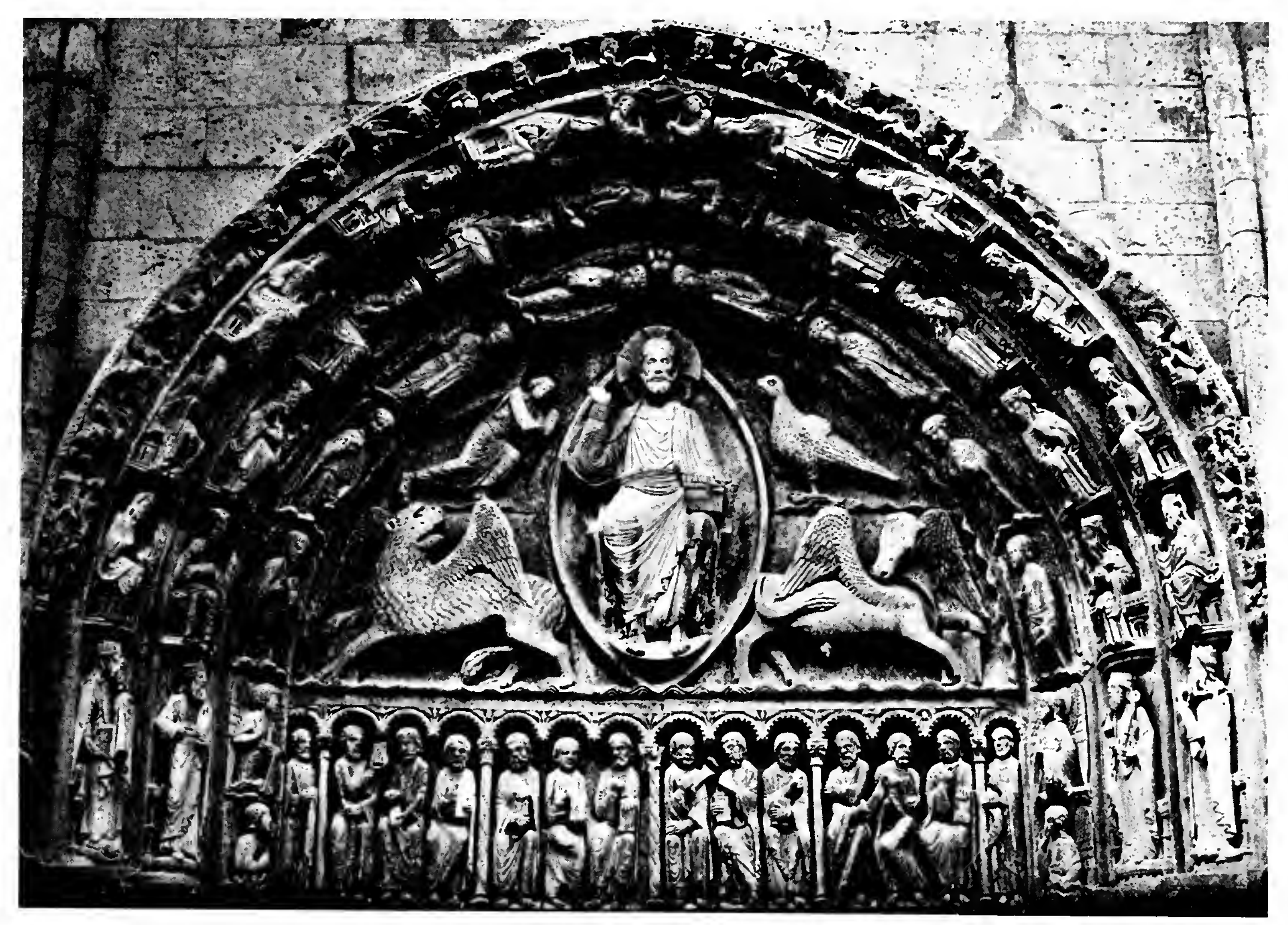
Le thème apocalyptique ne gagna pas de proche en proche les régions septentrionales : il se montra brusquement aux portails de la France du Nord dans la pre-

1. Aujourd'hui au Musée archéologique de Montpellier.

2. Les commentateurs de l'Apocalypse autorisaient cette substitution, puisque, pour eux, les vingt-quatre vieillards sont les figures des douze prophètes et des douze apôtres. Voir, à ce sujet, *L'Art religieux du XIII[e] siècle*, 5[e] édit., p. 369.

3. Le tympan de Civray, décoré d'un Christ en majesté, est dû à une restauration.

mière moitié du XIIe siècle. Rien ne s'explique plus aisément que cette soudaine apparition de l'art du Midi dans le domaine royal. Vers 1135, Suger fit venir à Saint-Denis les artistes méridionaux qui avaient sculpté le portail de Beaulieu, dans la Corrèze, et dont quelques-uns avaient certainement travaillé au portail de Carennac et même au portail de Moissac. C'est le Jugement dernier de Beaulieu que ces artistes



Phot. Giraudon.

Fig. 219. — Le Christ en majesté et les Apôtres.
Tympan de Chartres.

imitèrent au portail central de Saint-Denis[1], mais ils se souvinrent aussi de la Vision apocalyptique de Moissac, puisque, dans une des voussures, ils représentèrent les vieillards de l'Apocalypse, avec leurs violes et leurs coupes[2].

Une fois les travaux de Saint-Denis terminés, vers 1145, l'atelier réuni par Suger se transporta à Chartres. C'est alors que fut commencée la merveilleuse façade. A Chartres, les souvenirs de Moissac et de Carennac effacèrent ceux de Beaulieu. Le grand maître qui ordonna l'ensemble revint à la Vision de l'Apocalypse. C'est à

1. Voir plus haut le chapitre v.

2. Ces figures ont été en grande partie refaites.

Carennac qu'il emprunta l'idée de son grand Christ enfermé dans une auréole et accompagné des douze apôtres assis (fig. 219). Quelques-uns de ces apôtres de Chartres ont encore les jambes bizarrement croisées, l'attitude contrainte qu'on leur voit à Carennac : certaines de ces figures, malgré des différences de style, sont presque identiques. Mais c'est à Moissac que le maître emprunta les vingt-quatre vieillards qu'il disposa dans les voussures. L'art de Chartres n'a plus la grandeur formidable de celui de Moissac ; les quatre animaux n'ont plus leur aspect de songe. Mais, si le Christ de Chartres est moins dominateur, il est plus près de nous par sa beauté, par sa douce gravité ; il n'épouvante plus, il attire Les vieillards de Chartres se rattachent par des détails de costume, par le savant agencement de la barbe et de la chevelure aux vieillards de Moissac, mais leurs lignes sont plus calmes, leur adoration plus recueillie : l'effrayante vision s'est humanisée.

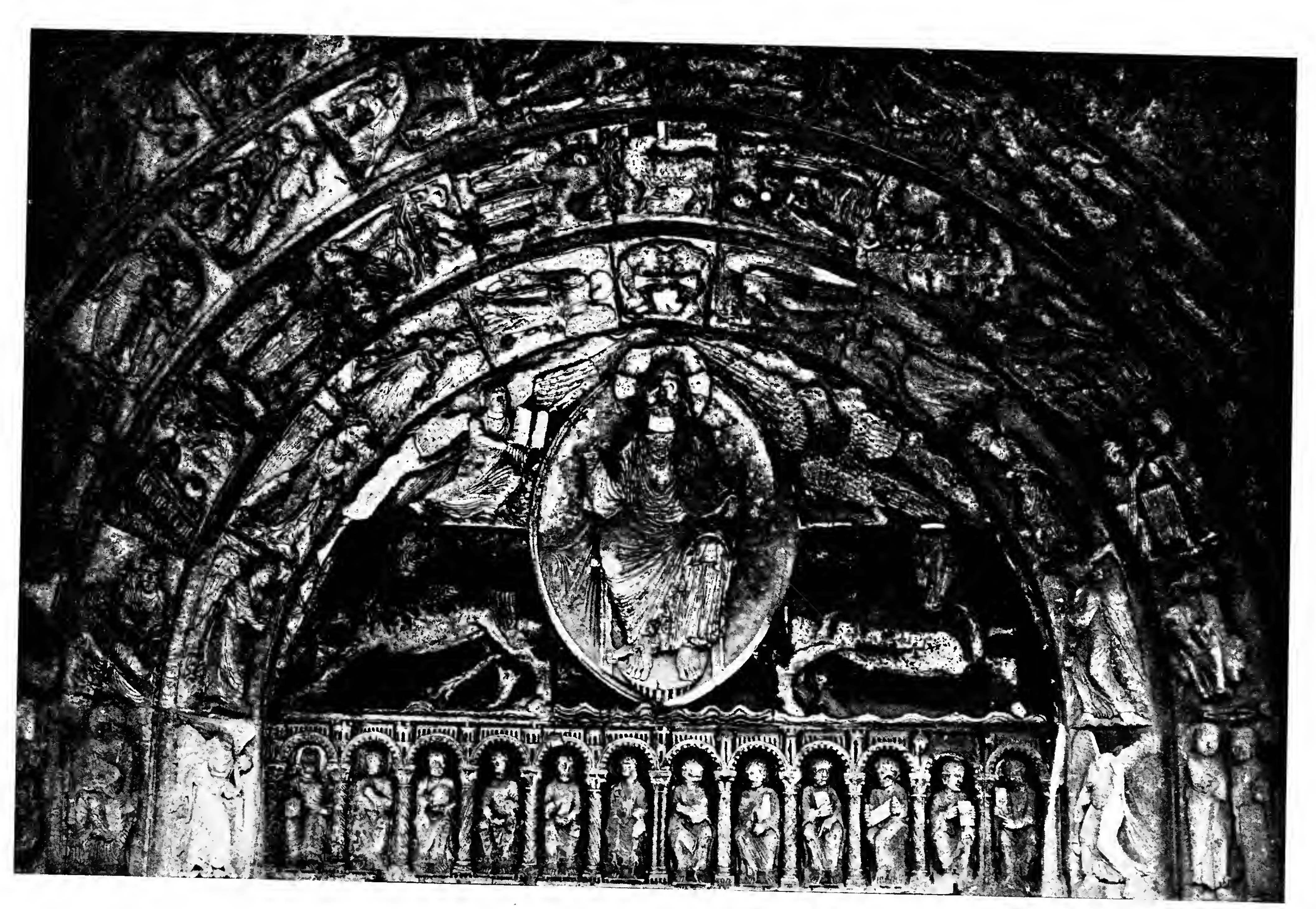
Le tympan de Chartres fut imité au Mans (fig. 220) : les quatre animaux y sont reproduits avec une parfaite exactitude, mais le beau rayon de lumière qui illuminait la face du Christ s'est évanoui. Les vieillards de l'Apocalypse manquent au Mans. On les retrouve dans les voussures du portail d'Angers, où ils forment un demi-cercle autour du Christ assis entre les quatre animaux, qui dérive, comme celui du Mans, du Christ de Chartres, mais qui n'a pas sa beauté.

C'est encore le Christ de Chartres qui inspira le Christ de Saint-Loup-de-Naud, près de Provins, et les quatre animaux qui l'entourent (fig. 221). On retrouve à Saint-Loup-de-Naud les apôtres assis au linteau dans l'attitude contournée que nous leur avons vue à Chartres. A Provins, le portail mutilé de Saint-Ayoul était conçu comme celui de Saint-Loup-de-Naud et reproduisait, lui aussi, le portail de Chartres [1].

Cette grande école d'art, qui, du côté de l'Ouest, envoya ses artistes jusqu'à Angers, pénétra dans la France centrale jusqu'à Bourges (fig. 222). On voit, à la cathédrale de Bourges, au nord et au midi, deux beaux portails romans qui datent de la seconde partie du XIIe siècle. Le portail méridional nous montre, une fois de plus, le Christ de l'Apocalypse : les quatre animaux planent à ses côtés, et les douze apôtres sont assis sous ses pieds. Il suffit d'un peu d'attention pour reconnaître là une imitation presque littérale du tympan et du linteau de la cathédrale du Mans. A Bourges, les apôtres, pour ne citer qu'un trait, sont assis sous des arcades surmontées de petits monuments décoratifs : or, arcades et monuments se retrouvent identiques au Mans. Une plus grande richesse ornementale et quelques détails, sur lesquels nous reviendrons, assignent au portail de Bourges une date moins ancienne qu'au portail du Mans.

Chose étonnante, le Midi lui-même reçut de Chartres ce Christ en majesté qu'il avait créé. Il y a longtemps qu'on a remarqué entre les statues de la façade d'Arles

1. Le portail de Saint-Ayoul de Provins est certainement, comme le prouve le style des statues, antérieur à celui de Saint-Loup-de-Naud.



Phot. Giraudon.

Fig. 220. — Le Christ en majesté et les Apôtres.
Portail de la cathédrale du Mans.

(fig. 223) et les statues de la façade de Chartres des ressemblances. Ces ressemblances ne sont perceptibles qu'à l'œil de l'archéologue qui étudie, car le voyageur qui passe n'est sensible qu'aux différences. Rien n'est plus opposé, en effet, que le style de Chartres et le style d'Arles : tout ce qui est jeune, vivant, fluide, à Chartres, apparaît vieilli, durci, pétrifié, à Arles. L'idée que des artistes si dissemblables aient pu se connaître ne se présente pas d'elle-même à l'esprit. Ce n'est que par des comparaisons minutieuses qu'on arrive à se convaincre que les statues d'Arles ressemblent par l'attitude, par le dessin du costume, parfois par l'arrangement de la chevelure, aux statues de l'école de Chartres[1]. Une fois cette vérité admise, on reconnaît sans peine que le tympan et le linteau d'Arles imitent le tympan et le linteau de Chartres. On retrouve, à Arles, sous un aspect métallique, le beau Christ de Chartres entouré des quatre animaux et les douze apôtres assis sous ses pieds : les ressemblances l'emportent sur les différences. Ainsi, vers la fin du XII[e] siècle, la Provence demandait encore des leçons à ce fameux portail de Chartres, qui avait servi de modèle à la France septentrionale.



Phot. E. Lefèvre-Pontalis.

Fig. 221. — Le Christ en majesté et les Apôtres. Portail de Saint-Loup-de-Naud[2].

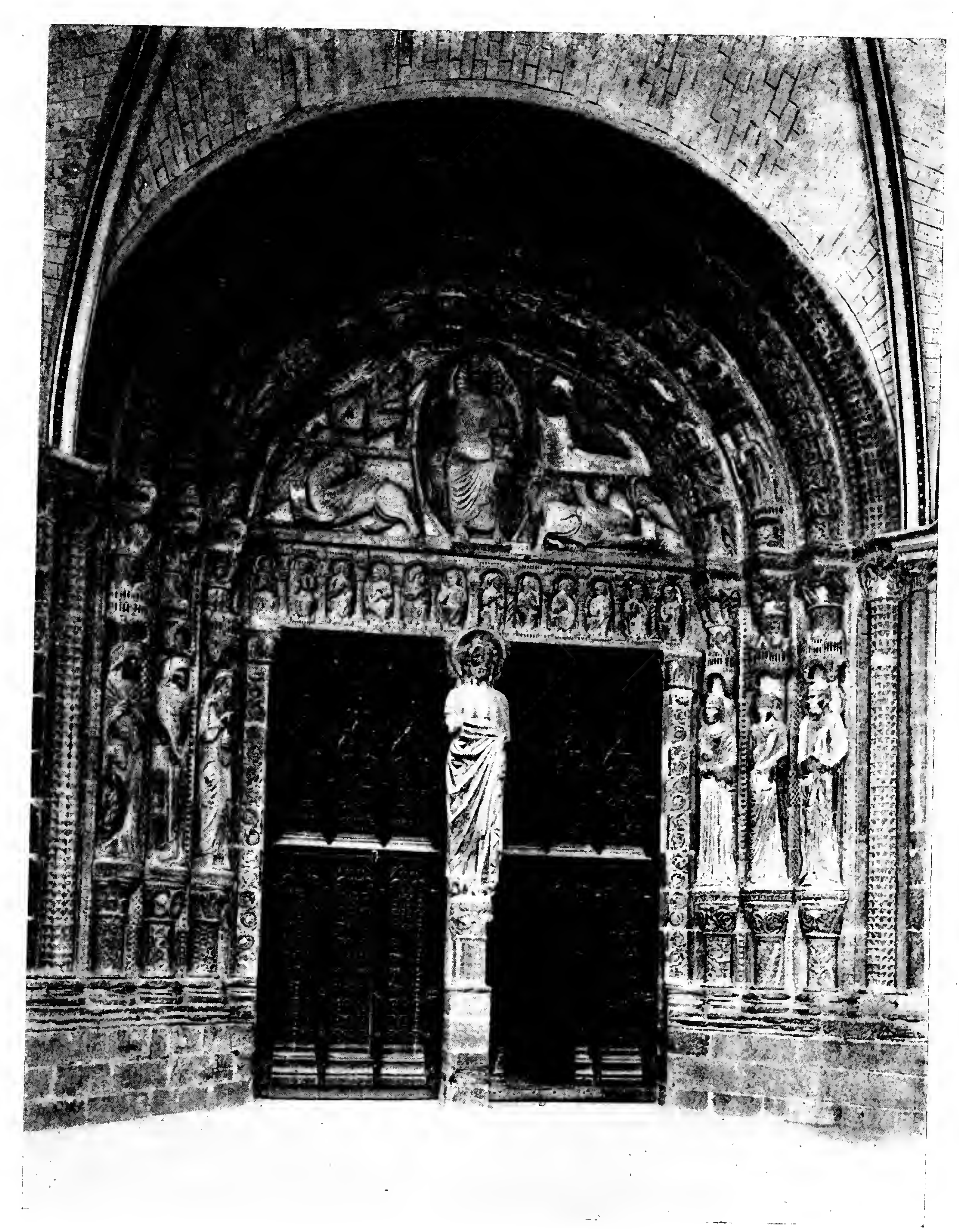
On voit quelle puissance de vie et d'avenir il y avait dans la création des artistes de Moissac : elle inspira à la fois les artistes de la France du Midi et ceux de la France du Nord.

Inspira-t-elle aussi les sculpteurs bourguignons ? La question est délicate, car c'est la question même des origines de la sculpture en Bourgogne.

L'abbatiale de Cluny, qui était, au XII[e] siècle, le plus vaste sanctuaire du monde chrétien, était précédée d'un narthex grand comme une église. C'est au fond de ce

1. Vöge, *Die Anfänge des monument. Stiles im Mittelalt.*, Strasbourg, 1894, ch. II. Vöge a montré les ressemblances qu'il y avait entre Arles et Chartres, mais il a commis une erreur fondamentale en soutenant que le portail d'Arles avait inspiré celui de Chartres. C'est le contraire qui est la vérité. Voir R. de Lasteyrie, *Monuments Piot*, t. VIII.

2. *Congrès archéologique de Troyes*, 1902, p. 84 (Paris, Picard).



Phot. Giraudon.

Fig. 222. — Le Christ en majesté et les Apôtres.
Portail méridional de la cathédrale de Bourges.

narthex que s'ouvrait le portail. Abrité comme un chef-d'œuvre dans un musée, il était parfaitement conservé, lorsqu'il fut détruit, avec la plus grande partie de l'église, au commencement du XIXe siècle. Il n'est pas de perte que les historiens de l'art sentent plus vivement aujourd'hui ; car c'est là que le problème des origines de la sculpture bourguignonne eût trouvé sa solution.

Ce tympan de Cluny fut, suivant toutes les vraisemblances, la première œuvre de sculpture monumentale que vit la Bourgogne. La date précise ne nous en est pas connue; tout ce que nous savons, c'est que l'église de Cluny, dont Urbain II consacra le chœur en 1095, ne fut achevée qu'en 1130, date à laquelle Innocent II en fit la consécration définitive[1]. On ne se trompera guère, je pense, en supposant que le portail fut sculpté un peu avant 1130. A cette date, le portail de Moissac existait déjà depuis plusieurs années, car, au témoignage d'un abbé du monastère, qui écrivait, il est vrai, au XVe siècle, mais qui connaissait les traditions de l'abbaye, il avait été fait sur l'ordre de l'abbé Ansquitil, qui mourut en 1115[2].

Comme le portail de Moissac, le portail de Cluny représentait la vision de l'Apocalypse. Quelques mauvais dessins conservés au Cabinet des Estampes[3] et une description confuse de la fin du XVIIIe siècle[4] nous en laissent deviner la disposition. — Le Christ était assis en majesté entre les quatre animaux, et au linteau on voyait, dit la description, « vingt-trois figures de saints presque entassées, tant elles étaient proches l'une de l'autre[5] ». C'était, à n'en pas douter, l'assemblée des vieillards de l'Apocalypse, qui, faute de place, n'avait pu être figurée au complet. L'artiste avait donc, comme à Moissac, représenté les vieillards au linteau, mais il n'avait pas cru devoir, comme à Moissac, échelonner quelques figures de vieillards dans le tympan. Toutefois, comme il restait dans le tympan, ainsi dégarni, beaucoup de place, le sculpteur de Cluny, au lieu de mettre seulement deux grands anges, comme à Moissac, près des animaux symboliques, en avait mis quatre, deux en haut, deux en bas. Le tympan de Cluny était donc mieux ordonné que celui de Moissac, où nous sentons encore l'imitation d'une miniature circulaire; et cette plus grande perfection de la composition suffirait, à elle toute seule, à lui assigner une date un peu plus avancée.

Mais il faut arriver à la question capitale. Le sculpteur de Cluny a-t-il imité le sculpteur de Moissac? L'idée si nouvelle de décorer un tympan avec la vision de l'Apocalypse s'est-elle présentée spontanément à deux artistes à la fois? On aura quelque

1. Le narthex datait du XIIIe siècle.

2. Le texte d'Aymeric de Peyrac a été donné par Rupin, *L'abbaye et le cloître de Moissac*, Paris, 1897, in-4°, p. 66. « Dictus Asquilinus fecit fieri portale pulcherrimum et sublimissimo opere constructum ecclesiæ dicti monasterii. »

3. Ces dessins se trouvent dans la grande topographie de la France (Cluny).

4. C'est un manuscrit inédit qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, nouv. acq. franç. 4336.

5. B. N., nouv. acq. franç. 4336, f° 108.

peine à le croire. Ce que nous savons des relations de Cluny et de Moissac ne favorise pas l'hypothèse d'une génération spontanée ; bien au contraire. Moissac était un prieuré de Cluny, et un prieuré qui avait été tout particulièrement cher au grand abbé saint Hugues ; les relations entre les deux monastères étaient continuelles. Il

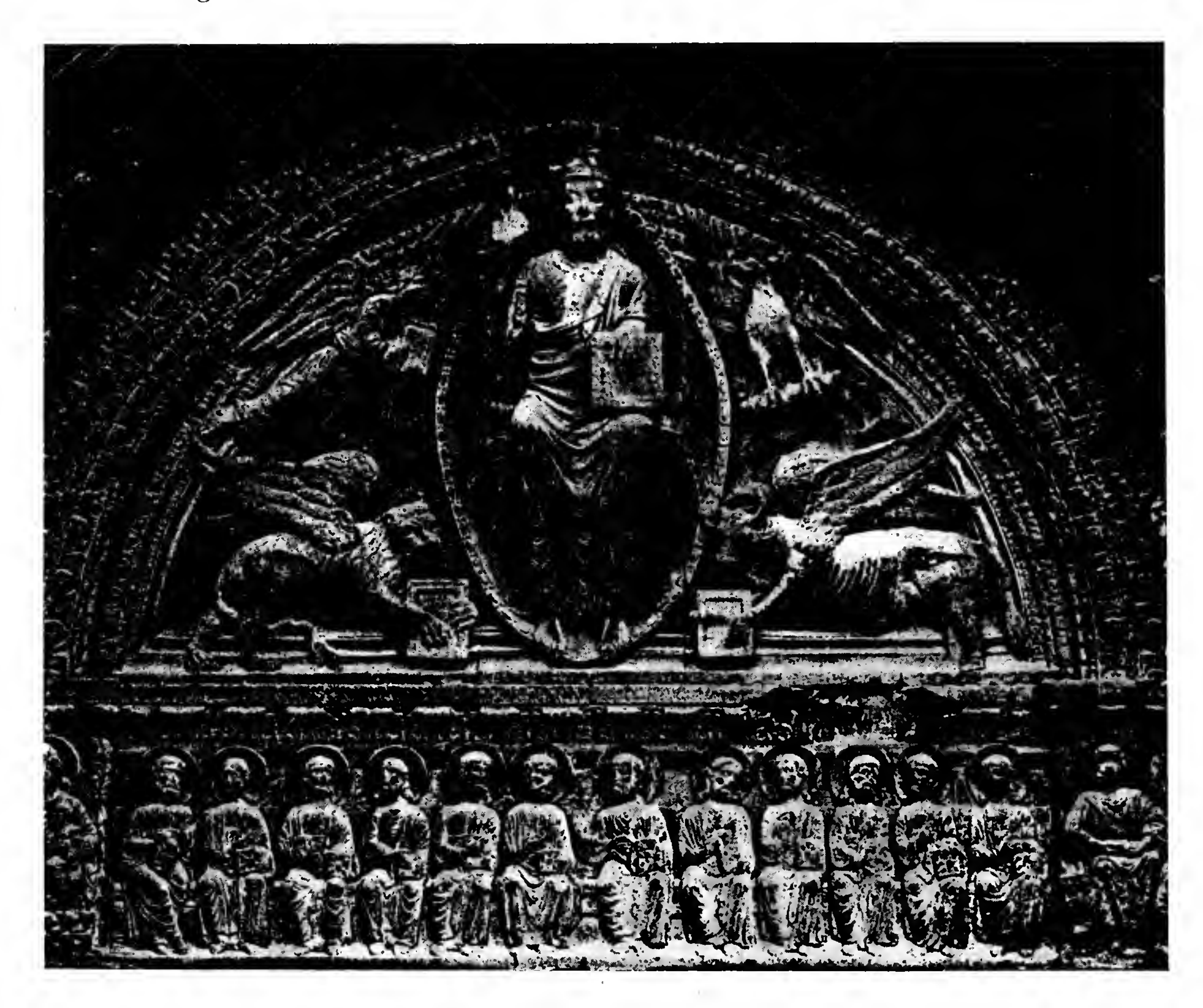


Fig. 223. — Le Christ en majesté et les Apôtres.
Portail de Saint-Trophime d'Arles [1].

n'est donc pas possible que la grande œuvre de Moissac soit demeurée inconnue en Bourgogne. Ce magnifique portail dut paraître aux abbés de Cluny la plus noble entrée qu'on pût imaginer pour une église monastique. Ces vieillards qui répandent devant les pieds de Dieu des chants et des prières, car les parfums de leurs coupes sont les prières des justes, ces graves contemplateurs, aux yeux levés vers le ciel, étaient l'image même du moine parfait, qui chante et qui prie. Aucun sujet n'était plus digne d'orner le portail de la plus sainte abbaye du monde chrétien.

1. *Monuments Piot*, VIII, Pl. 12 (Paris, Leroux).

S'il subsistait une seule figure du portail de Cluny, notre hypothèse pourrait peut-être se changer instantanément en certitude. Malheureusement tout a été détruit, et aucune comparaison entre les deux œuvres n'est possible. Toutefois, le Musée de la petite ville de Cluny conserve quelques chapiteaux qui proviennent de l'église et qui ont échappé à la grande ruine. Ils représentent, comme on l'a vu[1], les Tons de la musique grégorienne, puis les Vertus, les Sciences et les Saisons. Quand on étudie ces figures, on s'aperçoit avec surprise qu'elles n'ont rien de particulièrement bourguignon, et que leur style les apparente beaucoup moins à l'art d'Autun et de Vézelay qu'à l'art de Moissac. A Cluny, par exemple, les charmantes figures de la Grammaire et du Printemps sont serrées dans des robes qui dessinent leurs formes. Les plis se superposent comme une suite de larges bandelettes qui enveloppent les jambes (fig. 186 et 187). Telles sont, à Moissac, les figures d'anges debout aux côtés du Christ, telles sont les figures des vieillards. Ces larges plis diffèrent profondément des plis serrés, concentriques, innombrables, de cette sorte de minutieuse calligraphie qui caractérise les tympans de Vézelay et d'Autun. Ces chapiteaux ne nous étonneraient pas en Languedoc, ils nous surprennent en Bourgogne. Ainsi, les plus anciens monuments de la sculpture bourguignonne portent la marque d'un art qui semble venir de Moissac. Il est donc probable que le génie plastique fut éveillé en Bourgogne, comme dans l'Ile-de-France, par ces magiciens du Midi. S'il en était ainsi, la France du Nord aurait reçu, dans le même moment, deux merveilleux présents de la France méridionale : la sculpture et la poésie lyrique.

Si ces conclusions sont justes, on admettra sans peine que l'idée de représenter le Christ de l'Apocalypse dans un tympan soit venue de Moissac à Cluny.

Il était naturel que le portail de Cluny inspirât à son tour les sculpteurs bourguignons. Au XIIe siècle, le Christ en majesté se répandit en Bourgogne. On voit, au Musée archéologique de Dijon, un tympan, provenant de Saint-Bénigne, qui s'inspirait certainement de celui de Cluny : le Christ est assis entre les quatre animaux, et, comme à Cluny, quatre anges portent son auréole. Cette œuvre, beaucoup moins ancienne que le tympan de Cluny, ne nous en donne pas le style, mais seulement la disposition. Au petit portail, fort mutilé, de Thil-Châtel (Côte-d'Or) nous devinons l'imitation du même original[2], car le champ du tympan n'est pas seulement rempli par le Christ et les quatre animaux, mais encore par quatre anges portant l'auréole.

Parfois, on a imité jusqu'aux ornements du portail de Cluny. Le portail de Bourg-Argental (Loire) (fig. 224), que l'on considère d'habitude comme une création de la Provence, doit être rendu à l'école bourguignonne. Il a pour nous un vif intérêt, car on reconnaît dans ses voussures le décor même des voussures de Cluny. Une des

1. Ch. IX, p. 319 et suiv.

2. Je ne parle pas du grand portail, où le même sujet est représenté, car ce portail a été très restauré.

voussures de Bourg-Argental, en effet, est ornée d'une suite de médaillons ronds qui encadrent des têtes ; une autre, d'une suite de demi-cercles qui enferment des



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 224. — Portail de Bourg-Argental (Loire).

personnages : or, telles étaient également les voussures du portail de Cluny, comme le prouvent les dessins du Cabinet des Estampes. Il était de toute nécessité que le portail de Bourg-Argental, dérivant de celui de Cluny, fût décoré d'un Christ entre les quatre animaux : on l'y voit en effet, mais, faute de place, l'artiste n'a pu

mettre que deux anges auprès de l'auréole, au lieu de quatre[1]. Ce portail de Bourg-Argental, qu'une exécution médiocre ne désignait pas à l'attention, mérite une place à part, puisqu'il nous rend une ombre d'un grand modèle[2].

Une imitation infiniment plus magnifique, mais beaucoup plus libre, du portail de Cluny, et d'un style sans doute fort différent, se voit à Charlieu (Loire) (fig. 32). On reconnaît le grand cadre décoratif qui, à Cluny, enfermait tout le portail ; on reconnaît cette suite de cercles qui ornait une des voussures, on reconnaît enfin le Christ en majesté du tympan, mais, à Charlieu, comme à Bourg-Argental, l'auréole n'est soutenue que par deux anges[3].

On se représente d'ordinaire l'école bourguignonne comme un monde à part, un monde fermé aux influences étrangères. Rien n'est moins exact. Dès la seconde partie du XII[e] siècle, la Bourgogne fut pénétrée par des influences venues de l'Ile-de-France. Si la Bourgogne n'eût pas déjà connu le Christ de l'Apocalypse, elle l'eût reçu alors. Le portail de Vermenton, dont le tympan est vide aujourd'hui, était jadis décoré d'un Christ en majesté, que nous montre un mauvais dessin, publié par Dom Plancher dans son *Histoire de Bourgogne*[4]. Or, le portail de Vermenton relève de l'art qui prit naissance à Saint-Denis et à Chartres, et que nous avons vu s'étendre jusqu'à Angers et Provins. Les statues adossées aux colonnes des deux côtés du portail, que la Bourgogne ne connaissait pas, apparaissent à Vermenton ; leur style les rapproche de celles de Saint-Loup-de-Naud. Le Christ en majesté du tympan dérivait donc, non de celui de Cluny, mais de celui de Chartres.

Bien que le Nivernais fût une province de l'école bourguignonne, le portail de Saint-Pierre de Nevers était à peine bourguignon[5]. Cette église Saint-Pierre a été démolie, comme plusieurs autres, qui donnaient jadis à la ville une beauté qu'elle s'est appliquée elle-même à détruire. Ce n'est que dans le vieil *Album* du Nivernais, publié au temps du Romantisme, que l'on revoit aujourd'hui la façade de Saint-Pierre[6]. Le tympan du portail représentait le Christ assis entre les quatre animaux, mais ce Christ apocalyptique ne devait rien à Cluny : son modèle était à Chartres. Tout le prouvait : les apôtres assis au linteau, les vieillards de l'Apocalypse rangés dans les voussures, les grandes statues adossées aux colonnes. On reconnaissait, au premier coup d'œil, le beau type de portail créé par les artistes de l'Ile-de-France.

1. Le reste du portail est occupé par des scènes de l'Enfance de Jésus-Christ.

2. Les statues adossées aux colonnes prouvent que des influences venues de l'Ile-de-France se sont également exercées à Bourg-Argental. Les deux colonnes décorées de rinceaux qui encadrent le portail sont une addition moderne.

3. Nous avons montré, au 1[er] chapitre, p. 32, que le linteau de Charlieu, pareil à la fresque de Lavaudieu, dérivait d'un manuscrit illustré.

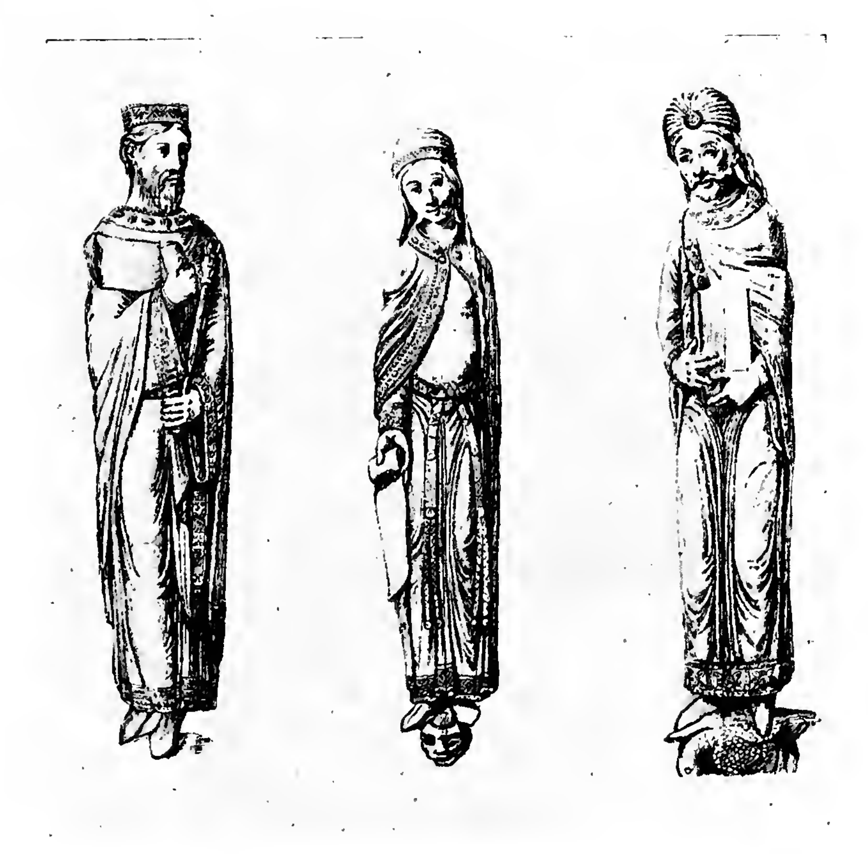
4. T. I, p. 514.

5. Nous dirons un peu plus loin dans quelle mesure il l'était.

6. *Le Nivernais, Album historique et pittoresque*, par Morellet, Barat et Bussière, Nevers, 1838, in-4°.

Ainsi, en Bourgogne, les images du Christ de l'Apocalypse, qui décorent les tympans, viennent soit directement de Moissac, soit indirectement par l'intermédiaire de Chartres. Moissac reste le lieu d'origine, où il faut toujours revenir; c'est là que prit naissance l'idée grandiose de sculpter les versets de saint Jean au front de l'église, d'éblouir le fidèle qui entre dans le sanctuaire par la vision du ciel.

Plusieurs des portails dont nous venons de parler sont décorés de grandes statues, qui s'alignent de chaque côté de l'entrée. Ces statues passent pour autant d'énigmes, et elles ont découragé les archéologues modernes, qui semblent avoir renoncé à en chercher le sens. Elles ne sont assurément pas faciles à expliquer, mais peut-être en a-t-on exagéré le mystère. Elles ne livrent pas tout leur secret, mais on peut l'entrevoir.


Fig. 225. — Personnages de l'Ancienne Loi, autrefois au portail de Saint-Denis.
(D'après Montfaucon.)

L'idée magnifique d'attacher une statue à chacune des colonnes d'un portail est née à Saint-Denis, vers 1135. Elle a pu être inspirée à l'artiste par les personnages qu'on voit sculptés, à Moissac, des deux côtés du portail et des deux côtés du trumeau. Suger, qui dirigeait tout, ne fut peut-être pas étranger à cette innovation, car transformer des personnages en colonnes est autant une idée mystique qu'une idée plastique. Suger, en tout cas, on n'en saurait douter, choisit lui-même les vingt personnages qui décoraient les trois portails de Saint-Denis. Quels étaient ces personnages? Ce n'étaient certainement pas des rois mérovingiens, comme le croyaient les Bénédictins du XVIIIe siècle. Les dessins publiés par Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie française*[1] (fig. 225) présentent, en effet, une particularité révélatrice. Un assez grand nombre de ces héros solennels, aux longues tuniques, portent un bonnet à côtes, qui leur serre étroitement la tête. Or, un bonnet tout semblable apparaît de bonne heure dans l'art de Toulouse, où il est l'insigne des Juifs[2]. On le retrouve plus tard au portail occidental de Chartres, où saint Joseph

1. T. I, p. 194 et suiv., Pl. XVI, XVII, XVIII.
2. Les Juifs qui arrêtent Jésus au jardin des Oliviers ont ce bonnet sur un chapiteau de la Daurade, au Musée de Toulouse.

le porte dans la scène de la Présentation au Temple[1]. C'est un legs des écoles du Midi à celles du Nord. On ne saurait donc douter que les personnages de Saint-Denis, qui ont le bonnet à côtes, ne soient des hommes de l'Ancienne Loi. Il en faut conclure que les figures de rois et de reines qui les accompagnent représentaient des rois et des reines de la Bible, non de l'Histoire de France.

On reconnaît là le génie méditatif de Suger. Il avait voulu que l'Ancien Testament donnât accès au Nouveau. Avant d'arriver au Christ, on passait devant ceux qui l'avaient attendu pendant tant de siècles. Si les noms, jadis inscrits sur les banderoles que présentaient les personnages, s'étaient conservés, la pensée de Suger prendrait un caractère de précision qui ajouterait encore à sa beauté. Quels patriarches, quels rois avait-il choisis? Voilà ce qu'il faut nous résigner à ignorer. Mais c'est quelque chose d'avoir compris qu'il considérait les héros de l'Ancienne Loi comme les colonnes du portique qui introduit dans le Temple.

L'idée de Suger fut reprise au portail occidental de Chartres, où l'on retrouve les personnages coiffés de la calotte à côtes, les reines et les rois. Plus encore qu'à Saint-Denis, ces longues statues, dont quelques-unes sont d'un art si fin, ressemblent à des colonnes, — de délicates colonnes cannelées. Comme à Saint-Denis, elles sont anonymes, car les noms jadis inscrits sur les banderoles sont effacés. On a néanmoins essayé de nommer les statues du portail central. Un érudit a supposé qu'elles reproduisaient exactement les personnages qu'énumère saint Mathieu dans sa généalogie de Jésus-Christ, depuis Salmon, père de Booz, jusqu'à Salomon, fils de David[2]. D'un côté (fig. 226), on verrait Jessé, père de David, David et Bethsabée, père et mère de Salomon, enfin Salomon; de l'autre, Obed, père de Jessé, Booz et Ruth, père et mère d'Obed, Salmon et Rahab, père et mère de Booz[3]. La coïncidence est curieuse, mais je la crois fortuite, car il est impossible de retrouver la liste généalogique de saint Mathieu dans les autres portails. On y voit, en effet, plusieurs statues de femmes; or ces femmes ne figurent pas dans le texte évangélique[4].

Une seule des statues de Chartres peut être nommée à coup sûr, c'est celle du roi qui, au portail central, tient une banderole : ce roi, comme nous allons le voir, ne peut être que Salomon.

On retrouve, en effet, au portail du Mans une imitation très exacte de ce por-

1. Au portail de droite, consacré à la Vierge.

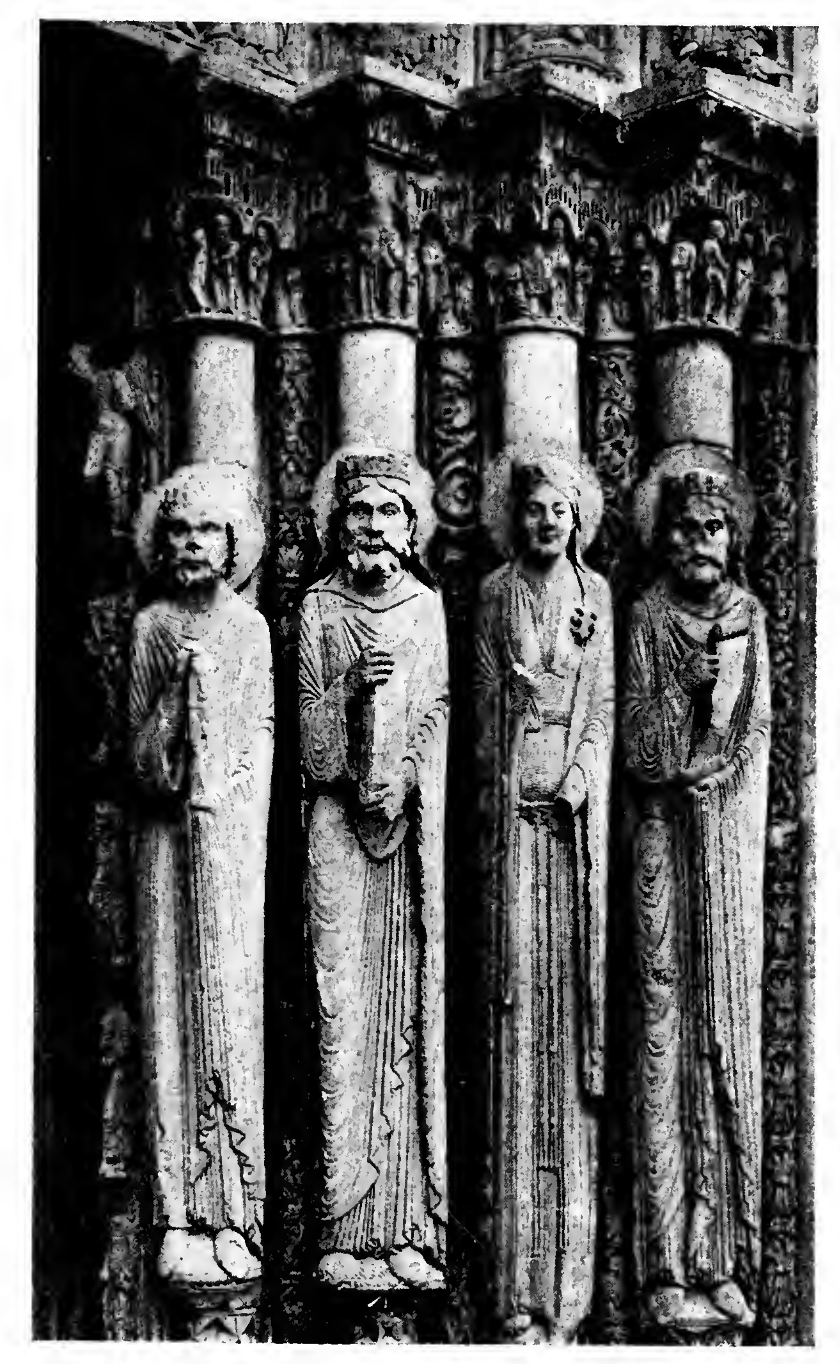
2. Vöge, *Die Anfänge des monum. Stiles im Mittelalt.*, p. 170 et suiv.

3. La statue désignée sous le nom de Salmon est aujourd'hui détruite; mais on ne peut guère douter qu'entre ces deux statues de femmes, il n'y ait eu jadis une statue d'homme.

4. J'avais accepté dans les premières éditions de l'*Art religieux du XIII[e] siècle* l'interprétation de Vöge. Une étude plus attentive m'a amené à la rejeter. Ainsi, je crois voir à Chartres, au portail de gauche, à main droite, une figure de Moïse. C'est un personnage coiffé d'une calotte à côtes (comme le Moïse de Bourges). Il tient les tables de la Loi ouvertes, mais presque méconnaissables aujourd'hui, parce qu'il n'en reste qu'un fragment. Ce Moïse se voyait aussi à Saint-Denis, et on le retrouve également à Étampes, où l'imitation de Chartres est visible. Si c'est bien Moïse, il est évident qu'il ne peut plus être question de la généalogie de Jésus-Christ.

tail central de Chartres (fig. 227). Non seulement l'artiste a copié le Christ en majesté du tympan et les apôtres du linteau, mais il a copié aussi les huit grandes statues-colonnes. On reconnaît tous les personnages de Chartres et notamment la reine entre les deux rois[1]. C'est l'œuvre d'un élève qui n'a pas le génie du maître ; mais son imitation offrait un détail précieux qui ne se voit plus dans l'original. Sur le rouleau que porte l'un des rois, on lisait encore nettement en 1841 : Salomo[2]. Il en faut conclure que la statue de Chartres, modèle de celle du Mans, représentait, elle aussi, Salomon. Dès lors, il est vraisemblable que l'autre figure de roi est celle de David. Quant à la statue de reine qui les sépare, représente-t-elle Bethsabée ? ne représente-t-elle pas plutôt cette reine de Saba, que nous allons voir apparaître dans d'autres portails ? Nous ne saurions le dire avec certitude.

La pensée de Suger se transmit donc de Saint-Denis à Chartres, de Chartres au Mans[3]. Mais, au Mans, nous voyons apparaitre une idée nouvelle. Des deux côtés du portail, deux grandes figures sculptées en bas-relief sont venues se joindre aux



Phot. Neurdein.

Fig. 226. — Persônnages de l'Ancienne Loi. Portail occidental de Chartres.

1. Il faut remarquer que les statues du Mans, qui sont les mêmes que celles de Chartres, sont rangées dans l'ordre inverse. Le premier roi, au lieu d'être près de la porte, est à l'autre extrémité.

2. Hucher, *Études sur l'hist. et les monum. du départem. de la Sarthe*, Le Mans et Paris, 1856, p. 41. L'inscription était fort ancienne, car elle fut retrouvée sous une couche de peinture qui l'avait fait disparaître.

3. On la retrouve aussi au portail de Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui détruit, mais que Montfaucon (*Monum. de la Monarch. franç.*, t. I, Pl. VII) et dom Bouillart (*Hist. de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, p. 309, Pl. IV) ont reproduit. L'artiste avait réuni dans cet unique portail les rois et les reines bibliques. Un de ces rois, s'il en faut croire le dessin de Montfaucon, portait un sceptre que surmontait un oiseau sur son nid. C'était David, avec le pélican symbolique dont il a parlé dans les Psaumes, et qu'on représentait près de lui dans les vitraux du XIII[e] siècle (*L'art religieux du XIII[e] siècle*, 5[e] édit., p. 145, fig. 79). En tête de la série des rois, on voyait un évêque. Cet évêque, que nous retrouverons ailleurs, était le grand prêtre Aaron.

personnages de l'Ancien Testament : ce sont saint Pierre et saint Paul, que l'on reconnaît sans peine. Que viennent-ils faire dans cette assemblée de personnages bibliques ? Ils viennent achever la pensée de Suger, lui donner tout son sens. Ces saints de l'Ancienne Loi attendaient une Loi plus haute, et c'est précisément cette Loi Nouvelle que représentent saint Pierre et saint Paul, images de l'Église. Ils ne sont plus les colonnes du portique, ils sont le mur même du temple.

L'idée qu'avait si heureusement exprimée l'artiste du Mans fut féconde. On la retrouve quelques années après au portail Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris. Les grandes statues qu'on y voit aujourd'hui sont modernes, mais Montfaucon nous a laissé le dessin des anciennes [1]. Elles représentent quatre rois et deux reines bibliques accompagnés de saint Pierre et de saint Paul. Un des rois tenait une viole, c'était David, le roi-poète : il avait appelé ce Sauveur qu'il ne devait pas voir et que saint Pierre et saint Paul allaient annoncer au monde. Saint Pierre et saint Paul reparaissent au portail de Saint-Loup-de-Naud ; à leur suite se rangent des personnages de l'Ancienne Loi, et l'un d'eux porte encore le bonnet à côtes de Chartres et de Saint-Denis.

Mais, au portail de Saint-Bénigne de Dijon, la pensée gagnait encore en clarté. Ce magnifique portail n'existe plus aujourd'hui, mais Dom Plancher nous en a heureusement conservé le dessin [2] (fig. 154). Bien que, par son plein cintre, il rappelât encore les grandes créations d'Autun et de Vézelay, il était beaucoup plus étroitement apparenté à l'art de l'Ile-de-France qu'à l'art de la Bourgogne. Le Christ en majesté du tympan, les vieillards de l'Apocalypse superposés dans les voussures, les statues adossées aux colonnes rattachaient l'œuvre à l'école issue de Chartres. Mais à l'imitation se mêlait une part d'originalité. A côté de saint Pierre et de saint Paul se dressaient deux statues pleines de sens : l'une représentait Moïse, avec les tables de la Loi et les cornes de lumière, l'autre, le grand-prêtre Aaron, avec le costume sacerdotal. Aaron ressemblait à un évêque, et c'est sous cet aspect que le moyen âge l'imaginait [3]. Ainsi, à saint Pierre et à saint Paul, figures de l'Église, répondaient Moïse et Aaron, figures de la Synagogue. La succession des deux Lois était donc, ici, parfaitement marquée. La décoration du portail se complétait par trois statues de rois bibliques et par une statue de reine. Cette mystérieuse reine va, cette fois, nous livrer son secret. En étudiant le dessin de cette figure, on remarque un détail, qui semblerait incroyable, si des témoignages anciens ne le confirmaient : la reine du portail de Saint-Bénigne avait un pied d'oie. L'artiste de Dijon avait donc représenté cette fameuse reine Pédauque, qui n'était autre que la reine de Saba.

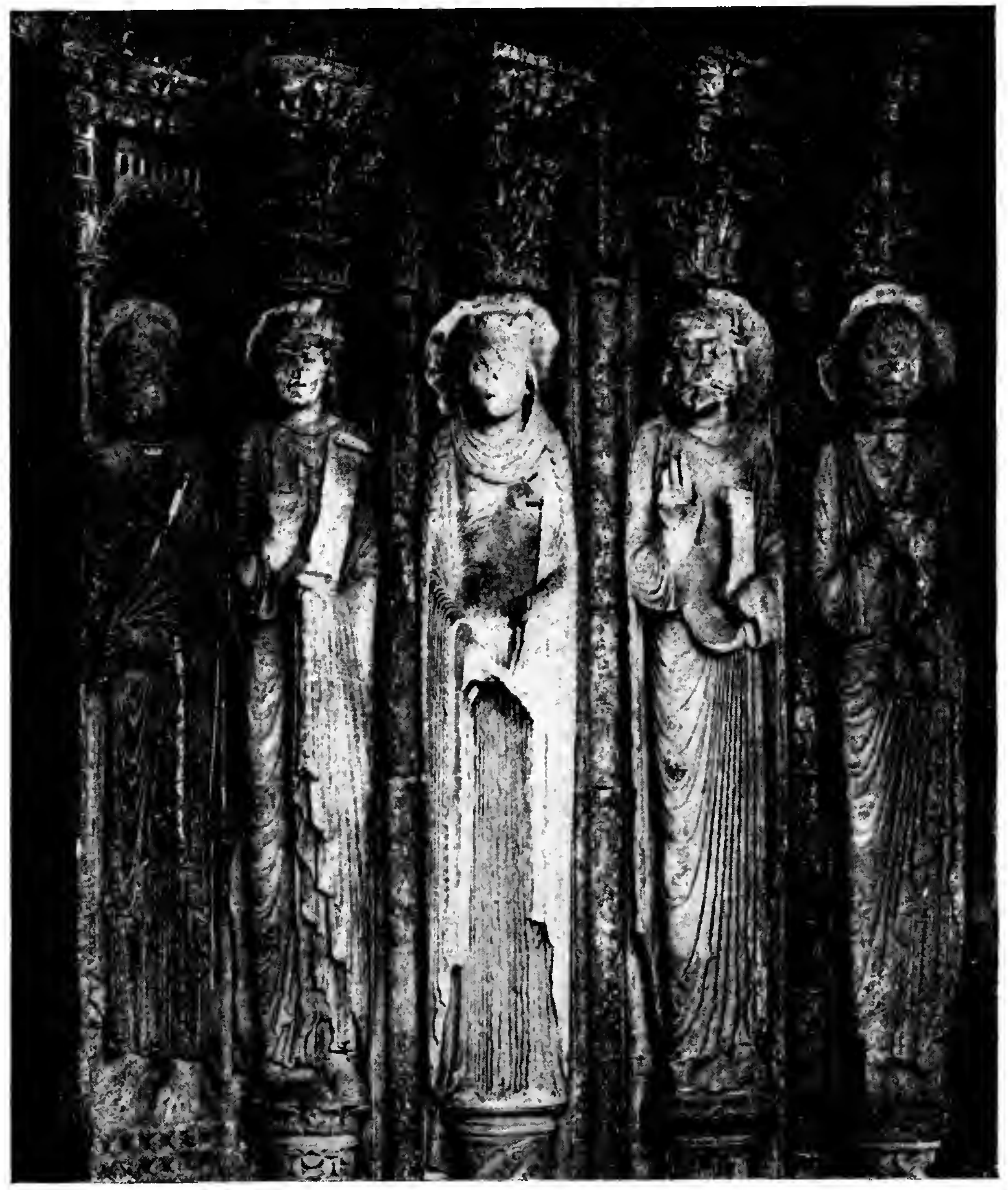
L'imagination juive et l'imagination arabe travaillèrent longtemps sur la reine de

1. Montfaucon, *ouv. cit.*, p. 56, Pl. VIII.

2. *Hist. de Bourgogne*, t. I, p. 498. Il ne subsiste plus aujourd'hui que l'ossature du portail.

3. Voir chapitre IV, p. 147.

Saba. L'Orient lui créa une légende romanesque, où les djinns ont leur rôle. Sur l'ordre de Salomon, ils apportent à Jérusalem le trône d'or de la reine, qui le reconnaît avec surprise dans le palais du roi. Salomon la reçoit dans une salle au pavé de cristal : la belle reine, se croyant au bord de l'eau, relève sa robe et laisse voir



Phot. Neurdein.

Fig. 227. — Personnages de l'Ancienne Loi.
Portail de la cathédrale du Mans.

des pieds hideux. La légende orientale parle de pieds d'âne, la légende occidentale, de pieds d'oie. Dès le XIIe siècle, un texte qui s'est conservé dans un manuscrit allemand nous représente la reine de Saba avec un pied d'oie[1]. On ne trouve pas de texte aussi ancien en France, mais la statue de Dijon prouve qu'au XIIe siècle la tra-

1. Wilhelm Meyer dans *Abh. der Königl. Bayer. Akad. der Wiss. Philo. Philolog. Klasse*, vol. XVI, II, p. 103 et suiv. Les Allemands représentent encore au XVe siècle la reine de Saba avec son pied d'oie. Voir Mme Jeanne Lucien Herr, *Revue archéologique*, 1911 : *La reine de Saba et la légende de la Croix*.

dition y était parfaitement connue. Il se pourrait que cette reine au pied d'oie eût été représentée pour la première fois par les ateliers toulousains, car on voyait encore, du temps de Rabelais, une image de la reine Pédauque à Toulouse ; on y montrait son palais et ses bains, et on associa longtemps sa légende à celle de la jeune princesse Austris, baptisée par saint Sernin[1].

La reine au pied d'oie du portail de Dijon était donc, on n'en saurait douter, la reine de Saba. Et il devient non moins certain que la statue de roi, qui lui faisait face, représentait Salomon ; c'est David, sans doute, qui l'accompagnait. Pourquoi la reine de Saba avait-elle été figurée dans la compagnie des héros de l'Ancienne Loi et des apôtres de la Loi Nouvelle ? C'est que, suivant la doctrine du moyen âge, elle symbolisait le monde païen venant au Christ, elle préfigurait ces Mages qui, comme elle, cherchaient le vrai Dieu[2]. Or le Voyage et l'Adoration des Mages étaient précisément représentés au linteau de Saint-Bénigne.

Les statues de Dijon offraient donc un sens plus précis que celles de Chartres, et même que celles du Mans. A Dijon, on voyait le monde juif et le monde païen, travaillés tous les deux par le désir d'un Sauveur que saint Pierre et saint Paul, c'est-à-dire l'Église, venaient leur annoncer. Cette Église, on la voyait représentée, au tympan, à la droite du Christ, sous la figure d'une reine, et, à sa gauche, on voyait la Synagogue, les yeux couverts d'un voile, la couronne mal affermie sur la tête : image des Juifs du moyen âge, qui n'avaient compris ni les paroles qu'avaient prononcées leurs grands ancêtres, ni l'exemple que leur avaient donné les païens.

Ainsi, la pensée très générale que Suger avait exprimée à Saint-Denis prenait, avec le temps, un caractère symbolique qui lui donnait plus de profondeur.

L'idée qu'avait traduite le sculpteur de Dijon se retrouvait dans d'autres portails qui s'en inspiraient probablement.

Au portail de Saint-Pierre de Nevers, dont nous avons déjà parlé, on voyait quatre grandes statues. Deux d'entre elles étaient difficiles à nommer, mais on reconnaissait la reine de Saba à son pied d'oie ; elle était placée en face d'un roi qui ne pouvait être que Salomon. On voyait, dans les voussures, comme à Saint-Bénigne, les figures de l'Église et de la Synagogue ; de sorte qu'à Saint-Pierre de Nevers les influences de l'Ile-de-France se combinaient avec celles de Dijon.

Au portail de Saint-Pourçain, dans le Bourbonnais, dont les statues ont été détruites, une ancienne description nous signale saint Pierre, un prêtre, qui était probablement Aaron, un roi, qui était certainement Salomon, et enfin une reine au pied d'oie, qui était la reine de Saba[3].

1. *Hist. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXII, p. 227. Dissertation de l'abbé Lebeuf sur la reine Pédauque.
2. Raban Maur, *Patrol.*, t. CIX, col. 472-473.
3. Lebeuf, *loc. cit.* Lebeuf signale encore deux apôtres avec des livres. C'étaient peut-être saint Paul et Moïse.

En Champagne, c'est-à-dire dans une région ouverte à la fois aux influences de l'Ile-de-France et à celles de la Bourgogne, s'élevait, dans une étroite vallée, une antique abbaye, qui fut longtemps célèbre : celle de Nesle-la-Reposte, *Nigella reposita*, Nesle-la-cachée. On disait que c'était là que Ganelon, après son supplice, avait été enseveli [1]. L'abbaye a disparu aujourd'hui, mais un dessin de Montfaucon nous a conservé le souvenir du portail [2]. Il était décoré de six grandes statues que l'on peut nommer presque à coup sûr. On voyait, en face de saint Pierre, Aaron ; en face de Salomon, la reine de Saba, reconnaissable à son pied d'oie ; en face de David, Moïse portant les tables de la Loi. C'étaient, un peu moins nombreux, les personnages mêmes du portail de Saint-Bénigne.

Ces personnages, on les retrouvait au portail méridional de Bourges. Ce portail de Bourges, nous l'avons dit, imite celui du Mans, dont il reproduit très fidèlement certaines parties. Mais les six grandes statues qui le décorent s'inspirent d'un autre modèle. L'artiste qui les sculpta connaissait, on n'en saurait douter, celles de Saint-Bénigne de Dijon. Comme à Saint-Bénigne, en effet, on voit Moïse, Aaron, deux rois, qui sont David et Salomon, un troisième qu'on ne peut nommer, enfin une reine, qui est la reine de Saba. Ici, il est vrai, elle n'a pas son pied d'oie, mais la ressemblance des deux séries lève tous les doutes. A Bourges, faute de place, saint Pierre et saint Paul n'ont pas été représentés : grave lacune qui enlève au portail une partie de son sens [3].

Ainsi, ces grandes statues des portails, qui, à l'origine, représentaient simplement les héros de l'Ancienne Loi donnant accès à la Loi Nouvelle, prenaient avec le temps un sens plus précis. On cherchait à les ordonner ; on opposait les deux Lois ; on laissait deviner dans l'Ancien Testament une figure du Nouveau. L'idée symbolique qui donnera bientôt une physionomie si originale aux grandes figures bibliques du portail de Senlis et du portail septentrional de Chartres [4] commençait à apparaître.

1. Aubri des Trois-Fontaines, *Monum. Germaniæ histor.*, t. XXIII, p. 725.

2. *Monum. de la monarch. franç.*, t. I, p. 192.

3. On voit une série fort analogue au portail d'Angers, mais des restaurations, qui datent, les unes du XVII[e] siècle, les autres du XIX[e], ont enlevé à cet ensemble une grande partie de son intérêt. On peut nommer Moïse, Aaron (avec sa mitre), David (avec sa harpe), Salomon, la reine de Saba (sans pied d'oie). Deux autres statues ont des têtes refaites et ne peuvent plus être reconnues. « Les têtes viennent d'être refaites, dit F. de Guilhermy, d'une manière tout à fait inintelligente. » Les deux admirables statues de Notre-Dame de Corbeil, aujourd'hui au Louvre, provenaient d'un portail qui se rattachait, par ses grandes statues, à toute la série d'édifices que nous avons étudiés. Le roi et la reine de Corbeil représentent peut-être Salomon et la reine de Saba.

4. *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, 5[e] édit., p. 178.

II

Les artistes du Midi créèrent un second type de portail : cette fois, c'est l'Ascension qui en décore le tympan. Un pareil sujet, s'il est moins sublime que la Vision de saint Jean, s'il n'exprime pas l'éternité de Dieu, garde cependant un caractère triomphal. Le Christ, après avoir traversé la vie et la mort, apparaît dans sa pure essence divine. Les artistes y virent une composition très propre à s'adapter à la forme d'un tympan : les apôtres s'alignaient sur toute la longueur du linteau, les bras levés vers leur maître, tandis que, au-dessus de leur tête, le Christ et les anges emplissaient parfaitement le demi-cercle. C'est sous cet aspect que se présente la plus ancienne Ascension qui décore un portail : celle de Saint-Sernin de Toulouse (fig. 40). Le tympan est garni tout entier par le Christ et les anges, mais peut-être l'est-il trop, car on ne sent pas assez que le Christ plane dans le ciel. Ce premier essai ne fut imité qu'en Espagne, au portail de San Isidro de Leon, où il s'alourdit tout à fait.

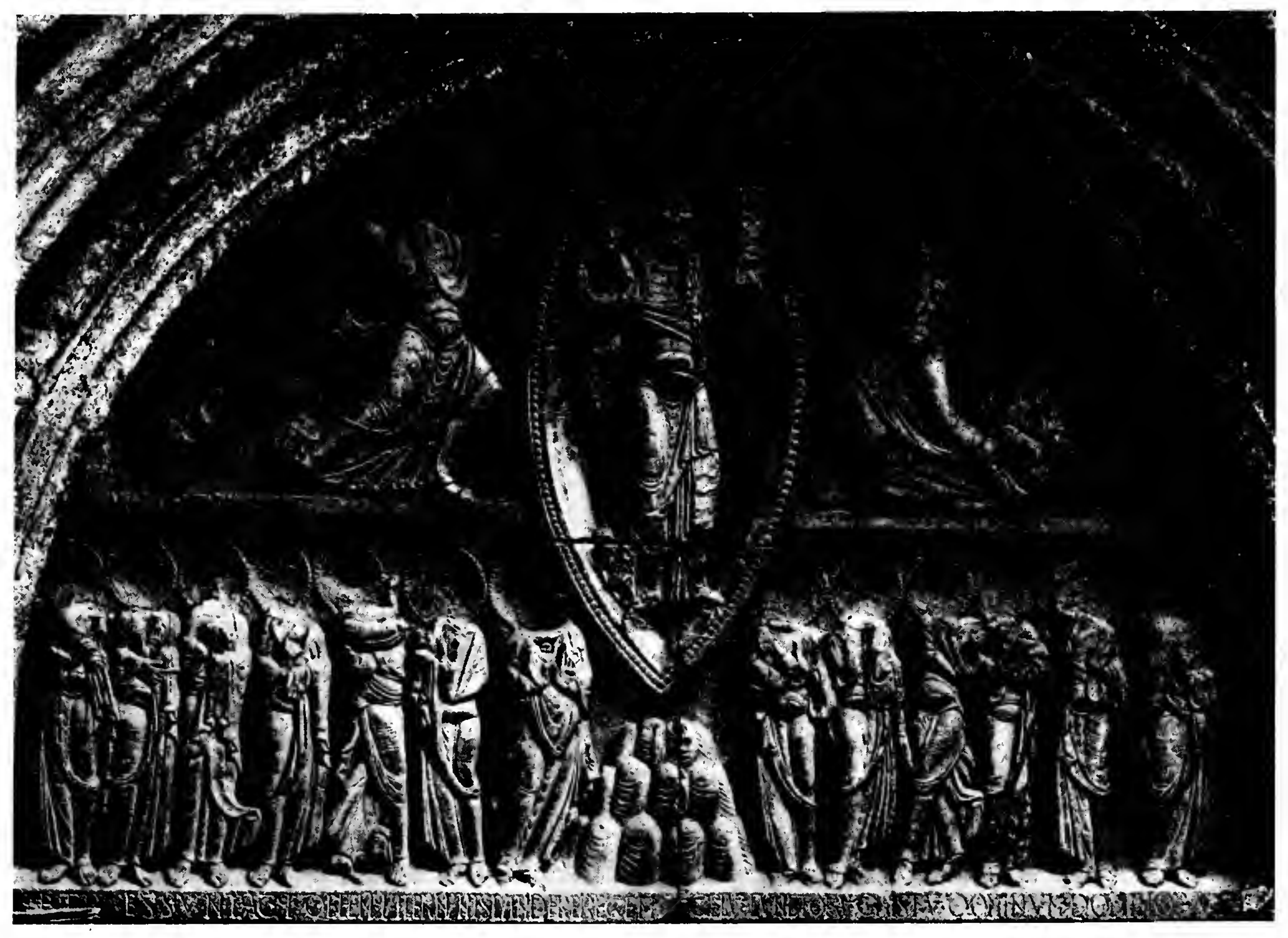
Ce qui n'avait pas été parfaitement réussi à Toulouse le fut mieux à Cahors (fig. 80). Ici, le Christ, debout dans une auréole, s'élève avec majesté; le miracle devient sensible aux yeux. De chaque côté de l'auréole, deux anges renversés en arrière, courbés comme deux arcs, et pourtant harmonieux, adressent la parole aux disciples qui regardent disparaître leur maître[1]. Étudiée dans ses détails, l'œuvre apparaît pleine de beauté : déjà, le Christ porte sur son visage si noble le caractère de la divinité. Toutefois, la composition n'est pas encore parfaite, et l'artiste a eu beaucoup de peine à remplir toutes les parties de ce vaste tympan. Il a d'abord placé, dans le haut, quatre anges à mi-corps, qui jaillissent du ciel, la tête la première, pour voler au-devant de leur Dieu ; puis, comme les deux côtés restaient vides, il les a garnis de petits panneaux, où il a raconté le martyre de saint Étienne, patron de la cathédrale. Nous sentons là l'imitation du tympan de Moissac, où les vieillards de l'Apocalypse emplissent les parties vides du fond. D'ailleurs, le tympan tout entier, fait d'un assemblage de plaques découpées, relève par sa technique de l'art de Moissac. Le tympan de Cahors n'est donc pas très éloigné de l'âge des origines.

Cette belle œuvre fut imitée au portail de Mauriac (Cantal), dans un style moins souple, plus accentué (fig. 228). A Mauriac, on n'a pas de peine à reconnaître le Christ de Cahors, debout dans son auréole (bien que l'imitation soit loin de la beauté de l'original), et surtout les deux anges qui se renversent de chaque côté pour parler aux apôtres. Le tympan moins vaste est, cette fois, parfaitement rempli. Un petit

1. Nous avons indiqué au chapitre II les origines iconographiques du tympan de Cahors.

monticule, qui s'élève au milieu du groupe formé par la Vierge et les apôtres, rappelle le Mont des Oliviers, où les *Actes* placent le lieu de l'Ascension, où les pèlerins vénéraient la trace des pieds du Christ.

Le tympan de Cahors fut imité encore une fois dans le Midi, à la cathédrale d'Angoulême; mais, ici, la scène de l'Ascension n'est pas enfermée dans un demi-



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 228. — L'Ascension.
Tympan de l'église de Mauriac (Cantal).

cercle; elle est répandue sur toute la façade (fig. 229). Le Christ debout dans son auréole, le manteau passé dans la ceinture, la tunique s'évasant sur les pieds, est drapé exactement comme le Christ de Cahors. Les deux têtes ne sauraient être comparées, car celle du Christ d'Angoulême a été refaite. On retrouve dans le haut de la composition les anges à mi-corps, qui semblent tomber du ciel. Placés beaucoup plus bas, les deux grands anges s'inclinent pour parler aux apôtres rangés sous des arcatures et reconnaissables à leurs pieds nus. Comme à Cahors, la Vierge est à une place d'honneur. Tous les éléments du beau modèle de Cahors se retrouvent sans peine. La scène se complète dans les fausses portes qui décorent la façade des

deux côtés du portail : on voit dans chaque tympan trois apôtres, qui semblent marcher d'un pas rapide, un livre à la main, et, parmi eux, saint Pierre se reconnaît à ses clefs (fig. 230). Ils s'en vont, maintenant que leur maître a disparu, porter sa parole jusqu'aux extrémités du monde. C'est la diffusion de l'Évangile sur la terre. La nécessité d'enfermer douze apôtres dans quatre tympans a obligé l'artiste à les grouper trois par trois. Ces mêmes apôtres, groupés de la même manière, se retrouvent pareils à Saint-Amand-de-Boixe, dans la Charente : ils sont l'œuvre du même atelier.

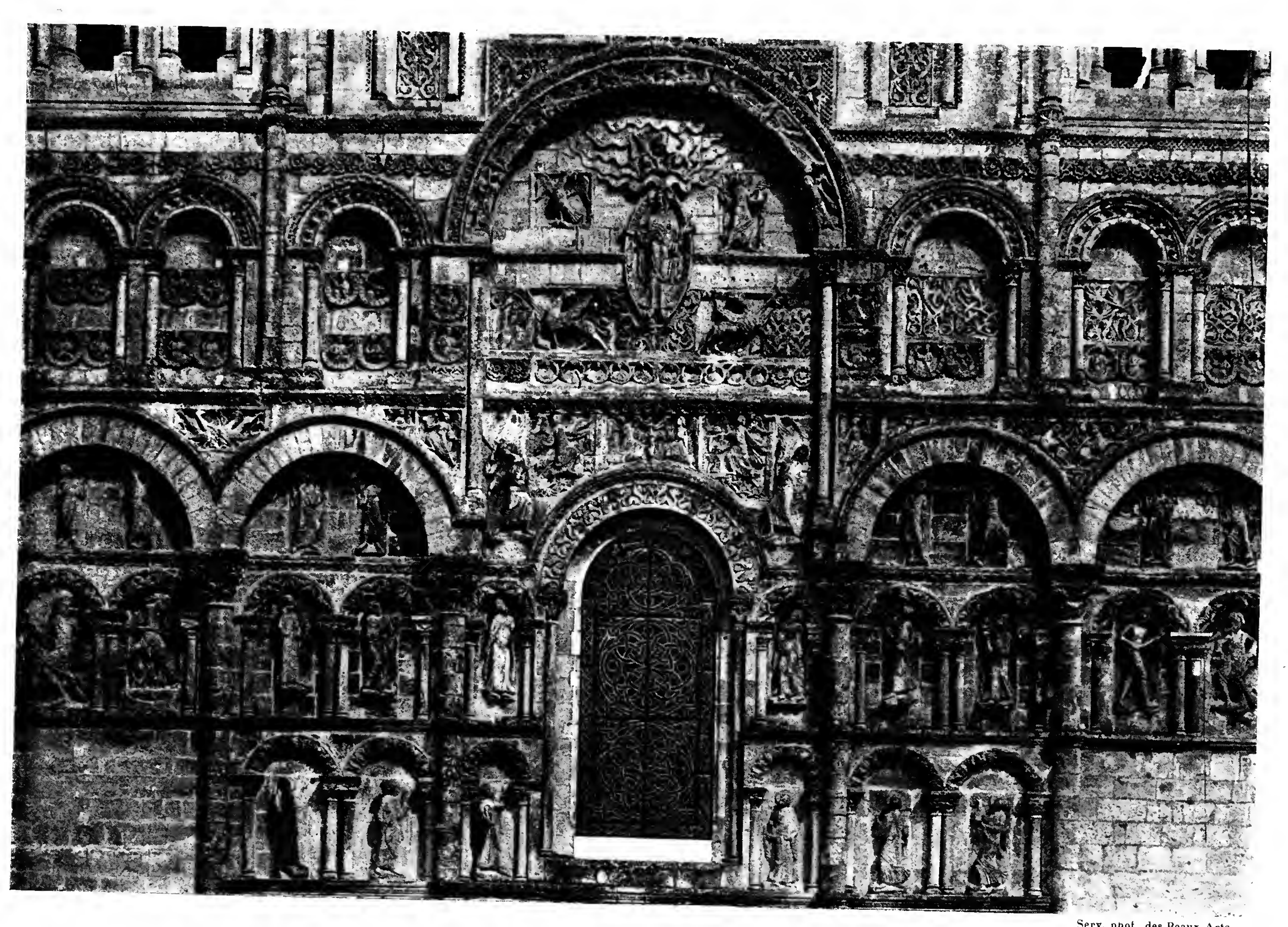
Ce portail d'Angoulême paraît parfaitement clair ; pourtant, il propose à l'esprit une énigme. Près de l'auréole du Christ sont incrustés quatre bas-reliefs représentant les animaux évangéliques ; plus bas, à droite et à gauche, des coupables semblent expier leurs crimes dans les tortures de l'Enfer. Enfin, des bienheureux, à ce qu'il semble, sont enfermés dans des médaillons circulaires disposés dans le voisinage du Christ. C'est ainsi qu'au XIIe siècle on représentait parfois les élus ; une fresque de Poncé (Loir-et-Cher), dans la vallée du Loir, nous montre un Paradis, où les justes sont enchâssés, comme autant de pierres précieuses, dans des médaillons ronds. Après avoir observé tous ces détails, il est bien difficile de ne pas penser au Jugement dernier. Ce Christ, qui, tout à l'heure, nous paraissait monter au ciel, nous semble maintenant en descendre, dans l'appareil du Christ de l'Apocalypse, pour juger les hommes. De ces deux interprétations, quelle est la vraie ? — Elles le sont toutes les deux. Il suffit, pour comprendre le double sens de la façade d'Angoulême, de relire les *Actes*. « Galiléens, disent les anges aux apôtres, pourquoi restez-vous ainsi à regarder le ciel ? Ce Jésus, qui s'est élevé du milieu de vous, *reviendra de la même manière que vous l'avez vu s'élever au ciel*[1]. » Ainsi Jésus reparaîtra pour juger le monde, tel qu'il était au jour de l'Ascension. Telle était la doctrine du moyen âge, qu'Honorius d'Autun a formulée dans les termes les plus nets : « Jésus, écrit-il, dans son *Elucidarium*, viendra juger les hommes *sous l'aspect qu'il avait quand il monta au ciel*[2]. » C'est pourquoi, à Angoulême, l'Ascension s'achève en un Jugement dernier. On peut d'autant moins hésiter à accepter cette interprétation, que l'exemple d'Angoulême n'est pas unique : à Saint-Paul-de-Varax, dans l'Ain, on voit également l'Ascension se métamorphoser en Jugement dernier[3]. On comprend aussi pourquoi, chez les Byzantins, le Christ de l'Ascension, qui monte dans l'auréole, soit majestueusement assis, comme le Christ du Jugement : il monte au ciel dans l'attitude même qu'il aura au dernier jour.

Il se peut que la vaste façade d'Angoulême ait invité l'artiste à compléter la scène de l'Ascension par celle du Jugement dernier. A Ruffec, où la surface à déco-

1. « Viri Galilæi, quid statis respicientes in cœlum ? Hic Jesus, qui assumptus est a vobis in cœlum, sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in cœlum. » *Actes*, I, 11.

2. « Christus in ea forma, qua ascendit, in judicium veniet. » Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1165.

3. Voir plus loin, p. 405.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 229. — L'Ascension et le Jugement dernier.
Façade de la cathédrale d'Angoulême.

rer était moindre, on ne voit que l'Ascension : l'imitation d'Angoulême est d'ailleurs manifeste.

Tel fut le rayonnement du tympan de Cahors dans le Midi ; nous allons maintenant le retrouver dans le Nord.

A la façade occidentale de Chartres, le portail de gauche représente l'Ascension

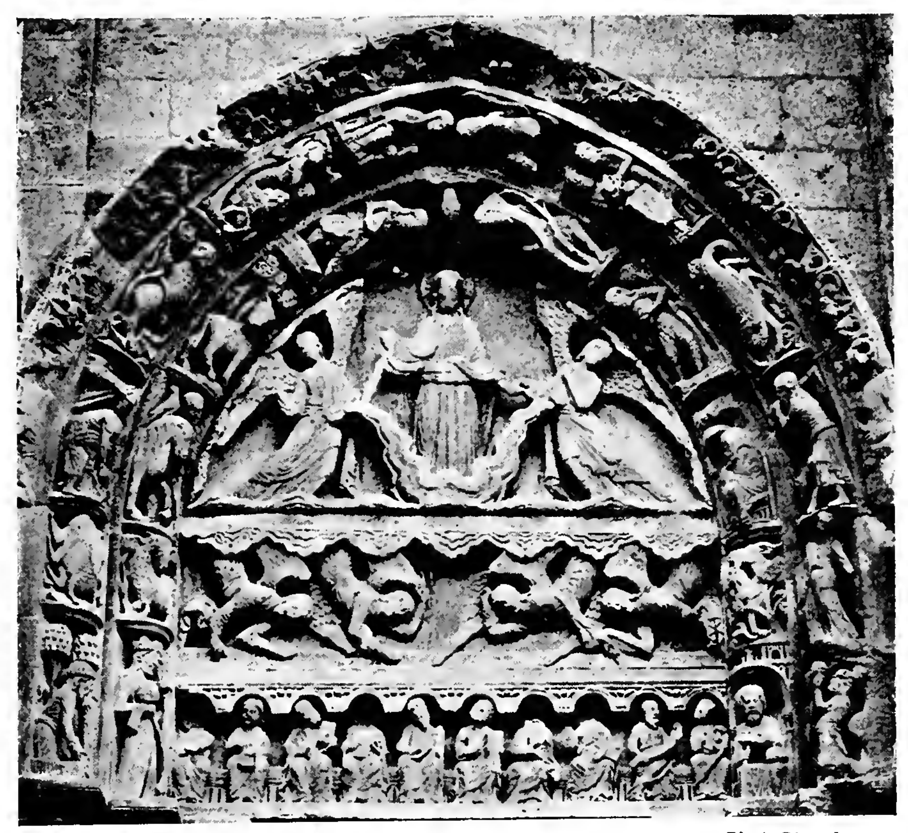


Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 230. — Les Apôtres allant prêcher l'Évangile. Tympan de la cathédrale d'Angoulême.

(fig. 231). Allons-nous, là encore, reconnaître les principaux traits de l'Ascension de Cahors ? Avant tout examen, l'hypothèse se présente à l'esprit comme vraisemblable. N'avons-nous pas déjà reconnu, au portail voisin, l'imitation du Christ apocalyptique de Moissac et des apôtres de Carennac ? L'atelier de Chartres, qui venait de Saint-Denis, comptait, nous l'avons dit, beaucoup de sculpteurs méridionaux appelés par Suger. Comment n'auraient-ils pas eu dans la mémoire le chef-d'œuvre de Cahors ? On le retrouve, en effet, au portail de Chartres.

Une différence frappe d'abord : à Chartres, le Christ n'est pas représenté tout entier ; le bas de son corps se perd dans un nuage. Mais il est très facile de comprendre la raison de cet agencement. L'artiste, qui avait le sens le plus fin des rapports, a voulu que le Christ debout du portail de gauche eût exactement les mêmes dimensions que la Vierge assise du portail de droite : de la sorte, les deux tympans se répondaient harmonieusement. Il fallait donc, de toute nécessité, que le Christ n'apparût pas tout entier, et l'on ne peut rien imaginer de plus ingénieux que la solution adoptée par le sculpteur. Une fois cette différence expliquée, on n'a pas de peine à reconnaître dans la belle œuvre de Chartres quelques-uns des traits de l'original. Le Christ, dont le visage a été usé par le temps, a la même noblesse d'attitude, la même ligne de draperies que celui de Cahors, et sa ceinture retient, comme à Cahors, une des extrémités de son manteau. Les deux grands anges de Chartres dessinent une courbe semblable à celle des anges de Cahors, mais ce qu'il y avait d'un peu affecté dans leur arabesque archaïque, — qui nous charme malgré tout, — a été corrigé avec un art exquis : ces anges de Chartres, aux draperies plus larges, à l'attitude plus naturelle, sont à deux pas de la perfection. Mais où l'imitation devient flagrante, c'est dans les quatre figures d'anges à mi-corps, qui sortent des nuages. A Cahors, ils volent au-dessus de la tête du Christ, et semblent venir à sa rencontre du fond du ciel. A Chartres, pour des raisons de symétrie, et afin de répondre aux divisions du tympan de droite, l'artiste les a placés sous les pieds du Christ, et ce sont eux qui parlent aux apôtres assis au linteau. Une pareille disposition est harmonieuse, mais elle accrédite une erreur, car le texte des *Actes* est formel : ce sont deux anges, et non pas quatre, qui adressent la parole aux apôtres. Ainsi, les libertés que l'artiste de Chartres a prises avec le tympan de Cahors ne sont pas toutes également heureuses : l'original est plus près du texte. Ces changements font que personne n'avait encore songé à rapprocher le portail de Chartres du portail de Cahors ;



Phot. Giraudon.

Fig. 231. — L'Ascension.
Façade occidentale de Chartres, portail de gauche.

pourtant, une analyse attentive ne saurait laisser subsister aucun doute. Il en faut conclure que le tympan de Cahors, où l'on voulait voir une œuvre de la fin du XIIe siècle, est antérieur à 1145, date à laquelle les sculpteurs de Saint-Denis furent appelés à Chartres. On peut même aller plus loin et admettre, je crois, que tous les grands tympans de l'école de Moissac et de Toulouse étaient achevés en 1135, au moment où les sculpteurs du Midi furent rassemblés par Suger à Saint-Denis. L'admirable Christ de Cahors aide à comprendre la beauté précoce des figures de Chartres.

L'Ascension de Chartres fit naître, à son tour, celle de Notre-Dame d'Étampes. Le portail tout entier, avec ses statues, ses chapiteaux historiés, ses bas-reliefs, est de la main des artistes de Chartres. Mais ces artistes n'étaient pas les plus grands ; aussi le tympan d'Étampes semble-t-il plus archaïque que celui de Chartres. Il est d'ailleurs à moitié détruit et ne nous montre presque plus que des silhouettes. Le Christ, ici, apparaît tout entier, et les apôtres sont debout, comme au tympan de Cahors. Dans les voussures, on retrouve les vieillards de l'Apocalypse, qui témoignent d'une parenté lointaine avec Moissac.

Telles sont les œuvres que le tympan de Cahors a inspirées dans le Midi et dans le Nord. On voit qu'alors un portail historié en faisait naître un autre, et que les habitudes des ateliers pouvaient s'imposer même aux théologiens, qui ordonnaient, de concert avec les artistes, la décoration des façades. Un beau modèle créait une tradition.

La Bourgogne, elle aussi, a représenté plusieurs fois l'Ascension dans ses portails. L'idée lui vint-elle du Midi, ou même de l'Ile-de-France ? Il est permis de le penser, mais il est difficile de le prouver, car, en Bourgogne, le sujet se présente sous un aspect différent ; ni le tympan de Toulouse, ni celui de Cahors n'ont été imités par les sculpteurs bourguignons. Mais des abbés voyageurs, comme il y en avait tant alors, qui avaient vu Toulouse, Cahors, Mauriac, ou la façade de Chartres, ont fort bien pu leur faire entendre que l'Ascension leur offrait le plus noble sujet et le plus propre à s'encadrer dans un tympan. Ce n'est pas un simple hasard, si l'Ascension, qui disparaîtra de l'art monumental du XIIIe siècle, se rencontre, au XIIe, à la fois aux portails du Midi et aux portails de la Bourgogne. Nous croyons peu aux rencontres fortuites.

Les sculpteurs bourguignons, s'ils accueillirent, comme il est probable, une idée venue du Midi, eurent d'ailleurs pour modèles non pas un tympan sculpté, comme celui de Cahors, mais des manuscrits à miniatures. Cela est particulièrement sensible à Montceaux-l'Étoile[1] (fig. 78), où les personnages se découpent en silhouette sur la pierre. Le manuscrit qui inspira l'artiste de Montceaux-l'Étoile, comme nous

1. Saône-et-Loire.

l'avons expliqué ailleurs, reproduisait un modèle oriental, où l'on sentait à la fois des influences syriennes et des influences coptes[1]. Le Christ est debout dans son auréole comme le Christ du manuscrit syriaque de Florence, et il porte à la main cette croix à longue hampe, que lui donnent si souvent les artistes chrétiens de l'Égypte.

Au portail d'Anzy-le-Duc[2] (fig. 77) nous reconnaissons une miniature byzantine simplifiée : le Christ monte au ciel non plus debout, mais assis sur son trône, et deux anges soutiennent son auréole. Les voussures historiées du portail d'Anzy-le-Duc, ces voussures que l'on ne rencontre pas dans le pur portail bourguignon, semblent témoigner d'une influence venue de l'Ile-de-France. La présence des vieillards de l'Apocalypse dans ces voussures rend cette influence plus vraisemblable encore. Bien que les représentations de l'Ascension diffèrent dans les deux écoles, nous devinons, ici, un contact.


Serv. phot des Beaux-Arts.

Fig. 232. — Le Christ en majesté.
Portail intérieur du narthex de Charlieu (Loire).

L'Ascension de Saint-Paul-de-Varax est conçue comme celle d'Anzy-le-Duc. Ce Christ qui monte au ciel dans l'attitude qu'il aura au dernier jour, ces apôtres, réunis au linteau, qui doivent devenir alors les assesseurs du Juge, invitaient les artistes à représenter les scènes du Jugement dernier. Dans les arcatures de la façade, en effet, on voit des damnés que les démons traînent par une chaîne vers la gueule ouverte de Léviathan ; et l'on voit aussi un ange, armé comme un chevalier, qui protège de son épée les âmes des Justes. Comme à Angoulême, l'Ascension et le Jugement dernier se confondent.

A Anzy-le-Duc, à Saint-Paul-de-Varax, l'attitude des apôtres, qui lèvent la main vers le Christ montant au ciel, ne laisse aucun doute sur le sens de la scène. Mais est-ce bien une Ascension qu'a voulu représenter le sculpteur de Charlieu, au portail intérieur de l'église[3] (fig. 232) ? Comme à Anzy-le-Duc, comme à Saint-Paul-de-

1. Chapitre II, p. 89 et suiv.
2. Saône-et-Loire.
3. Qu'il ne faut pas confondre avec le beau portail extérieur dont nous avons déjà parlé.

Varax, le Christ est assis dans l'auréole que soutiennent deux anges. Mais sous ses pieds les apôtres eux aussi sont assis : enfermés sous des arcatures, ils ne font aucun geste, ne lèvent pas la tête vers le ciel ; l'ensemble donne une impression de solennelle immobilité. La disposition générale est bien celle de l'Ascension, telle qu'on la représentait en Bourgogne, mais la pensée est autre : le Christ nous apparaît, ici, dans son éternité. Le Christ assis de l'Ascension byzantine est devenu un Christ en majesté, comparable au Christ de la Vision de saint Jean. L'art bourguignon lui donna souvent cette signification. Si l'on pouvait en douter, il suffirait de lire l'inscription qui accompagne le Christ en majesté du tympan de Condeyssiat dans l'Ain :

Sic residens cœlo (Beatus) Christus benedicis.

« C'est ainsi que tu trônes dans le ciel, ô Christ, et que du ciel tu nous bénis. »

Tel est le sens de ces solennelles figures du Christ, qui, en Bourgogne, emplissent parfois le haut du tympan. A Vandeins, dans l'Ain, où le Christ, assis dans l'auréole portée par deux anges, domine la représentation de la Cène, on lit :

Benedicate Dominum. Majestas Domini.

« Bénissez le Seigneur. Voici la majesté de Dieu. » Et plus bas :

Omnipotens Bonitas exaudiat ingredientes,
Angelus Dei custodiat egredientes.

« Que la Bonté toute-puissante exauce ceux qui entrent, et que l'ange de Dieu garde ceux qui sortent [1]. »

Ces graves paroles donnent à la figure du Christ en majesté son vrai sens : c'est l'image de Dieu qui, du sein de l'éternité, veille sur sa créature.

Ainsi dans le Midi, comme dans l'Ile-de-France ou en Bourgogne, on ne conçoit pas un tympan sans une haute figure du Christ qui domine toutes les autres. C'est pour cela qu'à Vézelay l'artiste a placé, dans la scène de la Pentecôte, un Christ colossal au milieu des apôtres. A la Charité-sur-Loire, c'est le Christ de la Transfiguration, debout dans son auréole, qui attire d'abord le regard. Partout le tympan reste fidèle à son caractère triomphal.

III

Les artistes du Midi créèrent un troisième type de portail destiné à une longue fortune ; ils sculptèrent dans un tympan, celui de Beaulieu, l'image du Jugement

1. Jean Guédel, *L'architecture romane en Dombes*, Bourg, 1911, brochure, p. 56.

dernier. Ils s'y trouvaient tout naturellement amenés. A Moissac, déjà, le Christ de la Vision de saint Jean, si majestueusement assis sur son trône, éveille l'idée du Juge suprême, et la punition du mauvais riche, sculptée à sa droite, fortifie cette impression. On ne saurait douter que le Christ entre les quatre animaux n'ait été considéré parfois par les artistes du XIIe siècle comme un Christ-Juge. La preuve en est qu'à la façade de Saint-Trophime d'Arles, comme au Portail de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle, le Christ apocalyptique est accompagné de la représentation du Paradis et de l'Enfer. Le Christ de l'Ascension, lui-même, paraissait, à Angoulême et à Saint-Paul-de-Varax, comme nous venons de le voir, non pas monter au ciel, mais en redescendre pour juger les hommes. L'idée du Jugement semblait alors contenue dans toutes les grandes œuvres que créaient les artistes.

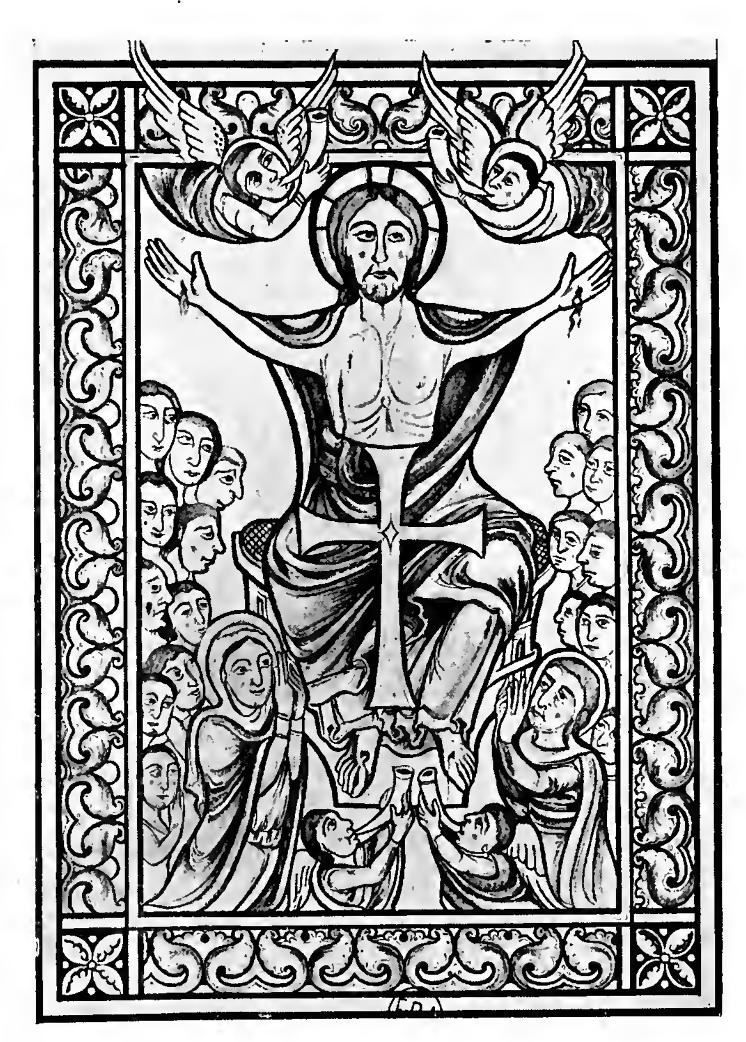


Fig. 233. — Christ du Jugement dernier. Ms. de Saint-Martial de Limoges [1].

C'est à Beaulieu (Corrèze), que nous rencontrons pour la première fois dans l'art monumental une vraie représentation du Jugement dernier (fig. 137). Cette fois, les anges sonnent de la trompette, les morts soulèvent la pierre de leur tombeau, et le Christ, accompagné des apôtres, entouré des instruments de la Passion, apparaît dans le Ciel. L'Enfer est sculpté aux deux linteaux. Sur un fond de rosaces, imitées de celles de Moissac, se détachent des monstres qui dévorent des damnés : on reconnaît, près d'un griffon du plus fier style et d'un long dragon à trois corps, la bête à sept têtes de l'Apocalypse, le lion ailé et l'ours de la vision de Daniel. L'inspiration du Commentaire de Beatus se fait encore sentir ici.

Un des traits caractéristiques de ce Jugement dernier de Beaulieu est l'apparition d'une grande croix, soutenue par deux anges, qui se montre dans le ciel derrière le Christ. Par ce détail, le tympan de Beaulieu se rattache aux traditions des ateliers toulousains. Un chapiteau du cloître de la Daurade, consacré au Jugement dernier [2], nous montre, en effet, près du Christ étendant les deux bras, une grande

1. Comte de Bastard, *Histoire de Jésus-Christ en figures*, Pl. XXVII (Paris, Impr. Nat.).
2. Au Musée de Toulouse.

croix gemmée, dont la cime se perd dans les nuages; et, là aussi, la croix est portée par deux anges. Cette croix était un legs de l'art carolingien. Au VIII[e] siècle, une fresque de l'abbaye de Saint-Gall, qui représentait le Jugement dernier, montrait, près du Christ-Juge, « la croix brillant dans le ciel [1] ». L'antique peinture a disparu, mais on voit encore aujourd'hui, non loin de Saint-Gall, dans une île du lac de Constance, une église décorée d'une fresque du Jugement dernier, qui peut remonter au commencement du XI[e] siècle [2]. Près du Christ assis dans l'auréole au milieu des apôtres, se montre une grande croix portée par un ange. Dans le Jugement dernier de Burgfelden (Westphalie), qui semble un peu postérieur, la grande croix soutenue par deux anges est placée devant le Christ [3]. Ce détail est d'autant plus intéressant qu'il ne se rencontre pas dans l'art oriental; par ce trait, comme par beaucoup d'autres, le Jugement dernier de l'Occident s'oppose nettement à celui de l'Orient. De bonne heure, l'Occident interpréta de la sorte le passage de saint Mathieu, où il est dit que « le signe du Fils de l'Homme apparaîtra dans le ciel [4] ». Le portail de Beaulieu perpétue donc une antique tradition.

Il y a, en revanche, dans ce tympan de Beaulieu, une seconde particularité qui semble entièrement nouvelle. Le Christ, la poitrine nue, étend horizontalement ses deux bras; on croirait le voir encore attaché à la croix. Il est difficile de ne pas reconnaître, ici, l'influence d'un livre célèbre, qui venait d'être écrit, l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun. Ce résumé théologique, présenté sous la forme d'un dialogue, est un des ouvrages les plus précieux du XII[e] siècle, car toute la pensée du temps s'y reflète. Plusieurs chapitres sont consacrés au Jugement dernier; ces pages, fort connues alors, firent pénétrer dans les esprits des idées qui se retrouvent dans les créations des artistes. « Sous quel aspect le Christ apparaîtra-t-il au jour du Jugement? » demande le disciple au maître. Et le maître répond : « Il apparaîtra, aux élus, tel qu'il se montra sur la montagne, aux réprouvés, *tel qu'il fut sur la croix* [5]. » Ainsi s'explique l'étrange attitude du Christ de Beaulieu : il est, à la fois, grandiose et douloureux : grandiose, comme sur le Thabor, douloureux, comme sur le Calvaire. On ne peut douter que la poitrine nue du Christ et ses deux bras étendus ne soient destinés à rappeler, comme le veut le théologien, le supplice de la croix. La tradition de ces bras grands ouverts s'est conservée assez longtemps dans le Midi. Dans un manuscrit enluminé à Limoges à la fin du XII[e] siècle, le Christ du Jugement dernier étend ses bras sanglants, pendant qu'une grande croix apparaît devant

1. « Crux micat in cœlis », dans les *Carmina Sangallensia*, Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karoling. Kunst*, 1892, p. 328, n° 93.

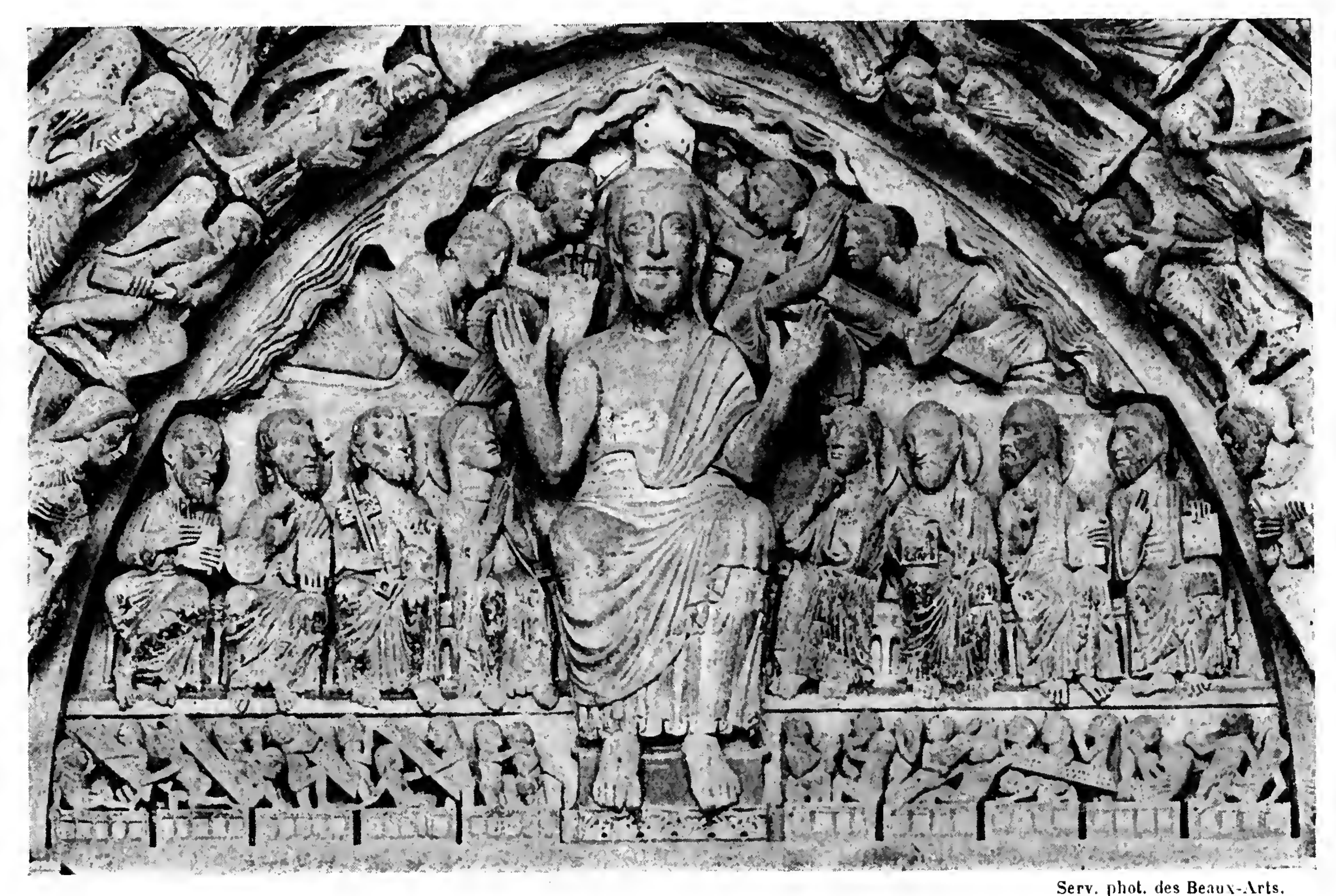
2. C'est l'église Saint-Georges d'Oberzell, dans l'île de Reichenau; Kraus, *Geschichte der christl. Kunst*, t. II, p. 318, fig. 249.

3. Kraus, *ouv. cit.*, p. 57, fig. 36.

4. Saint Mathieu, XXIV, 30.

5. Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1166.

lui [1] (fig. 233). Au portail de Martel, dans le Lot, il reste encore un souvenir de la pensée primitive : les bras du Christ-Juge ne sont plus horizontaux, mais restent largement écartés. A la façade de Saint-Jouin-de-Marnes, dans le Poitou, où une représentation du Jugement dernier a été ébauchée, le Christ n'étend plus les bras, mais une grande croix est placée si exactement derrière lui, qu'il semble qu'il vienne d'en être détaché. C'est toujours la pensée d'Honorius d'Autun qui s'impose aux artistes.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 234. — Jugement dernier de la cathédrale de Laon.
(Les têtes sont modernes.)

Le Jugement dernier élaboré dans le Midi apparut dans la France du Nord, vers 1135, à la façade de Saint-Denis (fig. 136). Le tympan du portail central est, comme nous l'avons montré, une imitation du tympan de Beaulieu [2] ; nous ne recommencerons pas une démonstration déjà faite. Il importe de remarquer, pourtant, qu'à Saint-Denis la pensée a gagné en clarté. La croix est placée derrière le Christ de telle manière que ses bras y semblent cloués ; jamais encore la doctrine d'Honorius d'Autun n'avait été aussi parfaitement traduite.

Le Jugement dernier de Saint-Denis inspira, à son tour, à ce qu'il semble, le Juge-

1. *Hist. de Jésus-Christ en figures*, reproduite par le comte de Bastard.
2. Chapitre v, p. 178.

ment dernier de Notre-Dame de Corbeil. Un archéologue qui le vit un peu avant sa destruction, qui eut lieu en 1820, jugea qu'il dérivait de celui de Saint-Denis[1]. C'était voir juste. L'imitation d'ailleurs, comme le prouvent les quelques croquis qui nous sont parvenus, n'était pas littérale ; le Christ n'étendait plus les bras, mais la croix apparaissait encore derrière lui. Peu d'œuvres sont plus dignes d'être regrettées que ce portail de Corbeil : c'était, si nous en jugeons par les deux admirables statues recueillies par le Louvre, un des chefs-d'œuvre de la sculpture du XIIe siècle.

On retrouve à Laon (fig. 234) un dernier souvenir du tympan de Beaulieu, ou, si l'on veut, de Saint-Denis. Le tympan de Laon consacré au Jugement dernier est le morceau le plus ancien de la cathédrale; il doit remonter à 1160, date à laquelle l'église semble avoir été entreprise. Parfois, comme le prouve l'exemple de Notre-Dame de Paris[2], on commençait à travailler, dans l'atelier, à la sculpture d'une façade qui n'existait pas encore, pendant qu'on élevait le chevet. Il y a plus de trente ans d'efforts et de progrès entre ce tympan archaïque de Laon et les tympans voisins consacrés à la Vierge[3]. Le Jugement dernier de Laon est fait des mêmes éléments que celui de Beaulieu et de Saint-Denis. On y voit les morts sortant du tombeau, le Christ assis au milieu des apôtres, les anges planant dans le ciel, en portant la croix, la couronne d'épines et les clous. Mais déjà le large geste du Christ a été remplacé par un geste nouveau. Nous voyons à Laon, pour la première fois, ce que nous verrons si souvent au XIIIe siècle : le Christ levant les deux mains pour montrer ses plaies. L'ordonnance est encore presque pareille à celle de l'original, mais la pensée s'est déjà transformée.

On voit que l'influence du portail de Beaulieu se propagea dans le Nord par l'intermédiaire du portail de Saint-Denis.

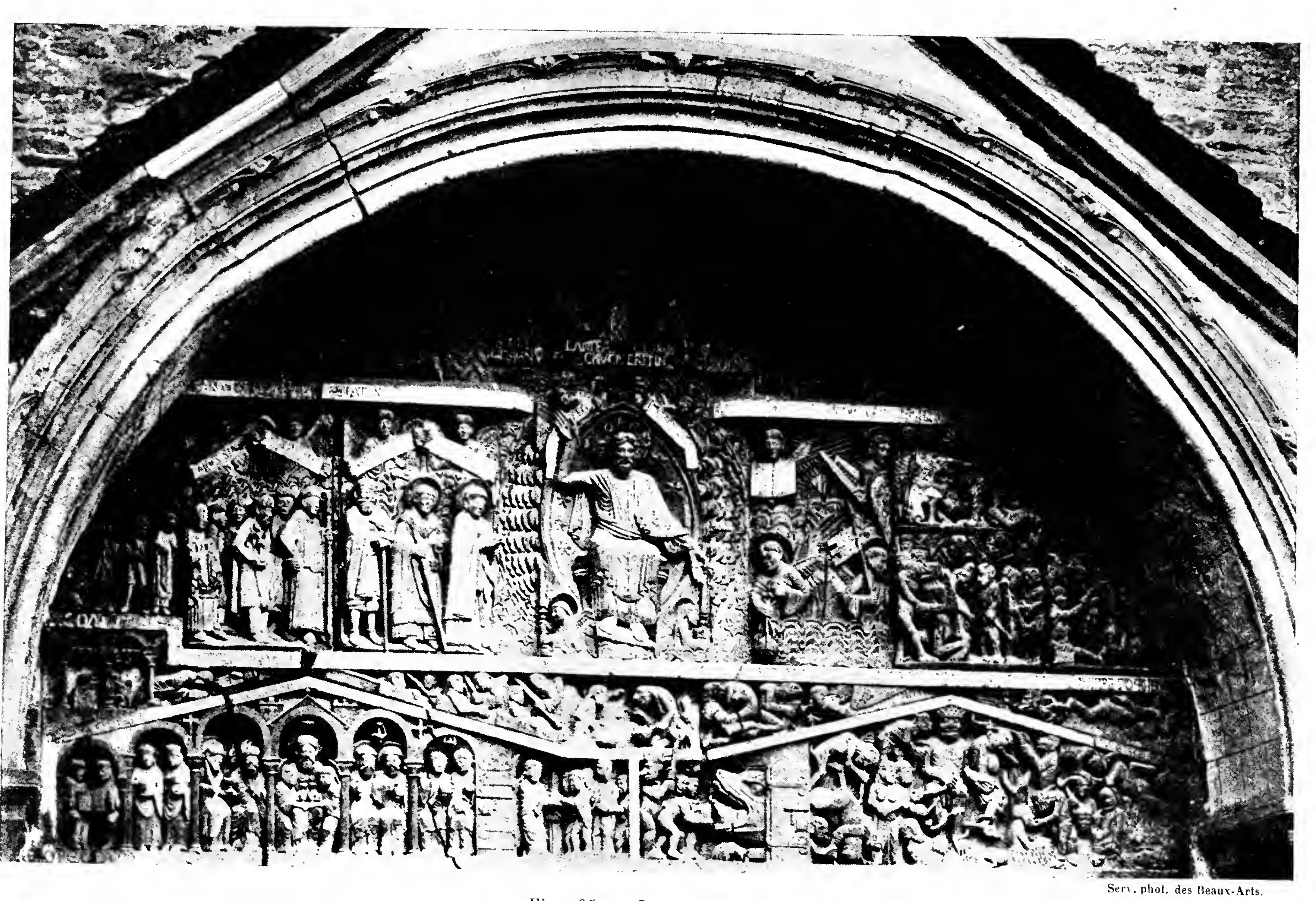
A Beaulieu, le Jugement dernier est réduit à ses éléments essentiels. Le Midi ne se contenta pas d'une représentation aussi simple, et il créa à Conques (Aveyron) une scène infiniment plus riche (fig. 235).

Ce grand portail de Conques se rattache par une particularité frappante à l'art de l'Auvergne : le linteau, au lieu d'être horizontal, a deux versants et rappelle un peu les frontons antiques. Une disposition toute semblable se remarque à Notre-Dame-du-Port, à Chambon, à Mozat. Mais il est d'autres ressemblances. Plusieurs petits détails apparentent le bas-relief de Conques à l'école auvergnate. Un ange porte un gonfanon à triple découpure, pareil à la bannière qu'on voit également aux mains d'un ange sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port, de Clermont (fig. 236). A Conques

1. *Revue archéologique*, t. III, 1845.

2. Il s'agit du tympan du portail Sainte-Anne, qui a dû être entrepris peu après 1163, date du commencement des travaux de Notre-Dame.

3. Des restaurations modernes ont déshonoré ce tympan du Jugement dernier : toutes les têtes ont été refaites sans aucun sentiment des proportions. Le beau linteau, qui accompagne, à Laon, ce tympan du Jugement dernier est postérieur et contemporain des deux autres portails.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 235. — Jugement dernier.
Portail de l'église de Conques (Aveyron).

et à Clermont, un ange tient sur sa poitrine un livre grand ouvert. A Conques et à Clermont, le paradis a été conçu comme une arcade en plein cintre, où une lampe est suspendue et que ferme une porte; les ferrures des deux portes sont semblables et indiquées avec le même soin. A Conques, comme à Notre-Dame-du-Port, comme à Saint-Nectaire, des anges tiennent de longues banderoles ornées d'inscriptions. A Conques, sainte Foy se prosterne, les mains en avant, exactement comme le moine sculpté au linteau de Mozat[1] (fig. 151). L'artiste de Conques connaissait donc les églises de l'Auvergne; on peut même croire qu'il y avait travaillé. Il n'a pas l'accent un peu lourd des sculpteurs de Notre-Dame-du-Port et de l'église de Saint-Nectaire, mais son style sage et sobre rappelle singulièrement celui des chapiteaux qui décoraient jadis le déambulatoire de Mozat. Le chapiteau des Saintes Femmes au tombeau, sauvé de la destruction, et placé aujourd'hui à l'entrée de l'église (fig. 107), s'apparente par plus d'un trait à l'art de Conques : l'ange avec ses ailes cernées d'une bordure et ses cheveux séparés au milieu se retrouve à Conques ; en même temps, la première des Saintes Femmes fait penser à la Vierge debout près du Juge. C'est le plus correct des sculpteurs de l'Auvergne qui a été appelé à Conques. Il ne faut donc pas tenter, comme on l'a fait parfois, de rattacher le tympan de Conques à l'art du Languedoc : rien n'y rappelle la cambrure nerveuse, ni les belles draperies serrées, bouillonnant par le bas, des sculpteurs méridionaux.



Phot. Revue de l'Art chrétien, 1912.

Fig. 236. — Ange portant un gonfanon. Chapiteau de Notre-Dame-du-Port. Clermont-Ferrand.

L'iconographie du Jugement dernier de Conques n'est pas moins nouvelle; elle diffère profondément de celle du tympan de Beaulieu. Le Christ n'étend plus les bras en croix; il montre ses plaies, mais sa main droite est levée du côté des élus, sa main gauche abaissée du côté des réprouvés. Les apôtres ne sont pas assis autour de lui, et le tympan, ainsi dégagé, va devenir un vaste champ ouvert à la représentation des récompenses et des châtiments. La Résurrection des morts

1. Ce chapitre était écrit, lorsque M. Bréhier a présenté au Congrès d'histoire de l'art tenu à la Sorbonne en septembre 1921 une étude sur le style du portail de Conques. Il le rattache, lui aussi, à l'Auvergne, et quelques-uns de ses arguments sont les mêmes que les nôtres. Cette rencontre prouve qu'une étude attentive du portail de Conques ne peut pas aboutir à une autre conclusion.

n'occupe qu'une petite place. Pour la première fois, le Soleil et la Lune planent au-dessus de la scène du Jugement, à côté des anges qui montrent la lance, les clous et la croix ; au siècle suivant, des anges emporteront les deux astres, comme on éteint des lampes devenues inutiles, « car la croix, nous enseigne Honorius d'Autun, brillera d'une lumière plus éclatante que le soleil[1] ».

Pour la première fois, les élus forment à la droite du Christ un long cortège que guide la Vierge, accompagnée de saint Pierre, les clefs à la main. Derrière saint Pierre, un grave contemplateur, appuyé sur son bâton en forme de tau, est peut-être saint Antoine, le père des solitaires. Derrière lui, un abbé est sans doute saint Benoît, le père des moines ; il tient par la main un empereur, qui s'avance avec timidité, et qui est probablement Charlemagne, le bienfaiteur légendaire de l'abbaye de Conques. Il doit d'entrer au ciel, non à son sceptre et à sa couronne, mais aux prières de ces moines qu'il aima.



Phot. E. Durand.

Fig. 237. — Saint-Michel tenant la balance. Chapiteau de Saint-Eutrope [2]. Saintes.

A Beaulieu, et aux portails qui en dérivent, on ne voit pas le Jugement en action. A Conques, saint Michel tient la balance, et pèse le bien et le mal, tandis que le diable, avec un rictus cynique, essaie, d'un coup de pouce, de faire pencher le plateau de son côté. Ce pèsement des âmes introduit le drame dans le Jugement dernier. La scène avait déjà été représentée dans l'art méridional, car, au Musée de Toulouse, un chapiteau du commencement du XII[e] siècle[3] nous montre saint Michel pesant les âmes en présence de Satan. Cette scène pathétique se répandit dans tout le Midi : on la voit sur un chapiteau de l'abbaye de Saint-Pons et sur un des côtés du portail de Saint-Trophime, à Arles. Dans l'Ouest, on la voit sur un chapiteau de Saint-Eutrope de Saintes (fig. 237). L'Auvergne la connut aussi, comme le prouve un chapiteau de Saint-Nectaire. Les sculpteurs méridionaux l'avaient reçue de l'Orient par l'intermédiaire des manuscrits illustrés, car il est devenu évident aujourd'hui que c'est l'Orient qui a fait entrer ce bel épisode dans la scène du Jugement dernier. Une antique fresque, récemment découverte dans l'église de Peristrema,

1. *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1166.
2. *Congrès archéologique d'Angoulême*, 1912, t. I, p. 356 (Paris, Picard).
3. Il provient du cloître de la Daurade.

en Cappadoce[1], montre, non loin du Juge, l'ange qui porte la balance. C'est là, probablement, une innovation venue de l'Égypte chrétienne. Pendant des siècles, l'Égypte pharaonique avait peint le Jugement de l'âme sur le rouleau du *Livre des Morts* et sur les parois des syringes. En présence d'Osiris, assis sur son trône, et de ses quarante-deux assesseurs, Anubis surveille les plateaux de la balance. Le mort tremblant s'aperçoit avec épouvante que son cœur n'est plus dans sa poitrine : il le voit dans un des plateaux, alors que dans l'autre a été placé le symbole de la Justice. Le mort se défend lui-même, et prononce cette belle confession négative où la vieille Égypte révèle sa bonté : « Je n'ai pas fait verser de larmes, je n'ai causé de souffrance à personne.., je n'ai pas enlevé le lait de la bouche de l'enfant, je n'ai pas chassé le bétail de son herbage.., je suis pur, je suis pur, je suis pur ». Si les deux plateaux s'équilibrent, si l'aiguille reste immobile, le mort justifié franchit la porte de l'Amenti.

Devenue chrétienne, l'Égypte ne pouvait oublier cette terrible image de la balance ; elle la remit aux mains de saint Michel, l'archange de la Justice.

A Conques, l'Enfer est représenté avec des détails tout nouveaux. Il s'ouvre par une gueule de monstre, où s'engouffrent les réprouvés : c'est le Léviathan du livre de Job, et la pensée du moyen âge a été si fidèlement interprétée qu'on voit la porte derrière laquelle le monstre, au dire des commentateurs, abrite son visage[2]. On voit aussi apparaître la chaudière où sont plongés les pécheurs ; Satan, plus grand que tout ce qui l'entoure, les pieds sur un damné, comme sur un escabeau, trône au milieu des supplices ; l'Orgueil est précipité à bas de sa monture ; l'Avarice, la bourse au cou, est pendue comme Judas ; un couple, enchaîné pour l'éternité, symbolise la Luxure.

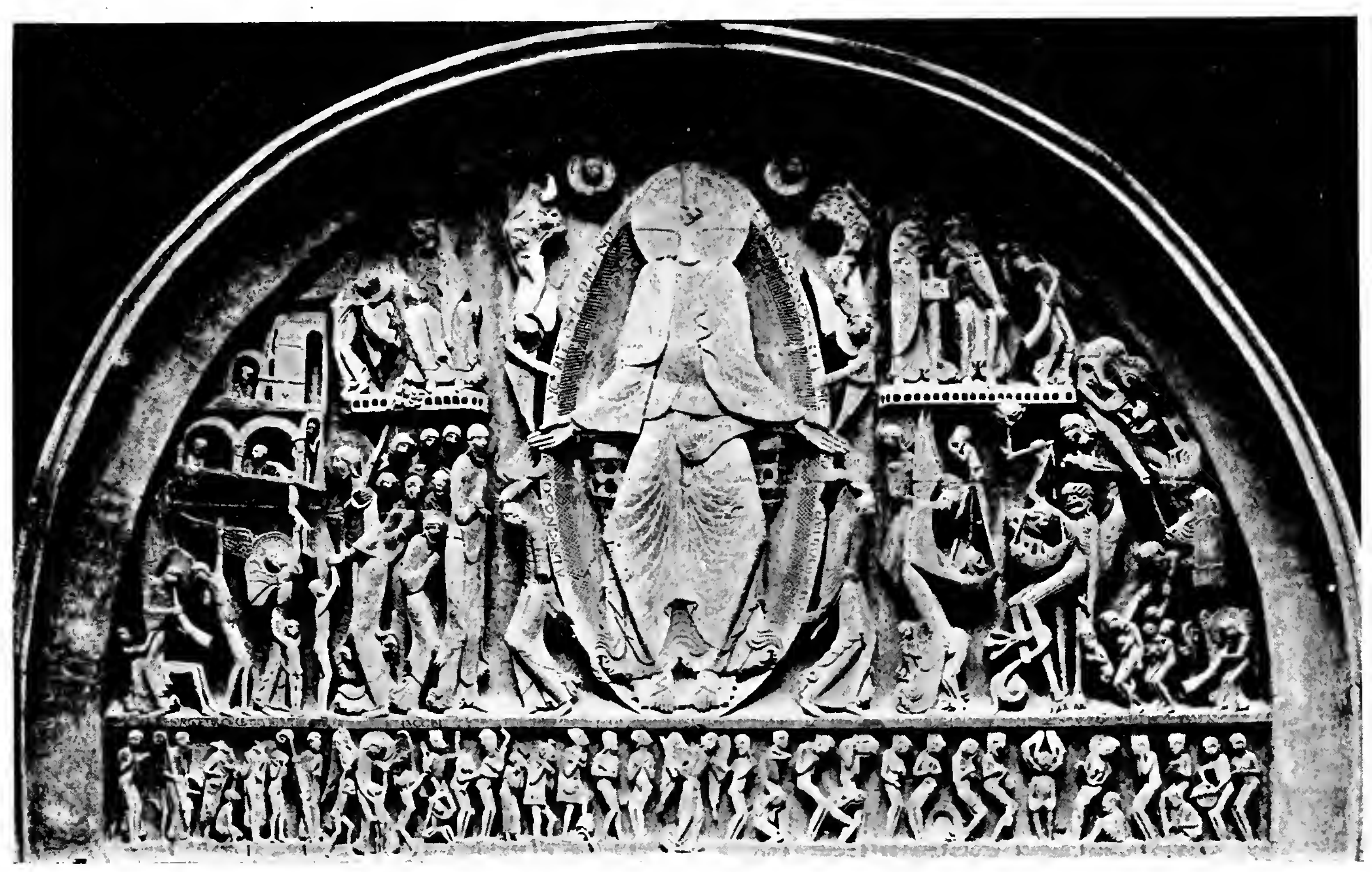
Le Paradis est un portique sous lequel les bienheureux sont assis. Abraham, dont l'image s'était montrée pour la première fois au porche de Moissac, reparaît ici ; il accueille deux âmes élues dans son sein. Des martyrs, des vierges, des saintes femmes ont sur la tête la couronne des empereurs ; les martyrs portent la palme et tiennent un calice, qui rappelle la vertu du sang versé. Sainte Foy, la grande sainte de Conques, a sa place à part : elle est à genoux sous la main de Dieu.

Nous avons là presque tous les éléments des grands Jugements derniers qui vont s'épanouir dans l'art du XIII[e] siècle. Nous retrouvons, à Notre-Dame de Paris, cet archange qui pèse les âmes et ces bienheureux qui s'avancent en cortège ; nous apercevons, dans les voussures, Abraham portant les élus dans son sein, les martyrs, les vierges ; nous voyons aussi la gueule de Léviathan, où les damnés s'en-

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908, p. 270.

2. Bruno d'Asti, in Job. *Patrol.*, t. CLXIV, col. 688. Voir sur ce sujet *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, 5[e] édit., p. 384 et suiv.

gloutissent, la chaudière qui bout, Satan qui trône, les pieds sur les damnés. Plusieurs de ces détails, si l'on en juge par une description, apparaissaient déjà, avant 1180, au portail de Notre-Dame de Corbeil[1]. Faut-il croire que le portail de Conques a joué, lui aussi, son rôle dans le développement de l'art du Nord? On serait tenté de le penser, car cette église de Conques, qui nous semble aujourd'hui perdue dans les montagnes, fut jadis une des stations les plus fréquentées de la route de Com-



Phot. Giraudon.

Fig. 238. — Le Jugement dernier.
Tympan de la cathédrale d'Autun.

postelle. Des milliers et des milliers de pèlerins ont contemplé son portail avec une grave attention, épelant du doigt chaque détail.

Il nous manque malheureusement un point fixe : la date du portail de Conques nous est inconnue. On l'a cru longtemps plus ancien qu'il n'est réellement; on le datait du commencement du XIIe siècle, parce qu'on s'imaginait y reconnaître une imitation du Jugement dernier de Perse, près d'Espalion (Aveyron), qu'on attribuait, à cause de son caractère archaïque, à la fin du XIe siècle. Mais l'erreur est manifeste. Le tympan de Perse n'est pas l'original, mais la copie du tympan de Conques; un artiste rustique en a imité quelques traits avec une maladresse qu'on

1. *Revue archéologique*, t. III, 1845, p. 170. On y voyait la gueule de Léviathan, la chaudière, les patriarches portant les âmes des élus dans leur sein.

a prise, bien à tort, pour de l'archaïsme[1]. Le portail de Conques ne peut guère être antérieur au milieu du XIIe siècle; mais il n'est pas, non plus, comme on l'a dit. de la fin du XIIe siècle. Je n'y vois aucune influence de l'art du Nord, et je suis tout disposé à croire, au contraire, que ce Jugement dernier si pittoresque a pu inspirer les artistes de l'Ile-de-France et enrichir leur imagination.

Il se peut également que le portail de Saint-Trophime, à Arles, qui doit tant à l'art de la France septentrionale, lui ait aussi donné quelque chose à son tour. C'est à Arles qu'on voit, pour la première fois, les damnés réunis par une corde dont un démon tient l'extrémité : ce long cortège, cette sorte de frise se retrouvera plus tard à Notre-Dame de Paris et à Reims.

La Bourgogne nous offre aussi l'image du Jugement dernier. Il est curieux de voir tous les grands sujets créés par les sculpteurs du Midi reparaître en Bourgogne : Christ de l'Apocalypse, Ascension, Jugement dernier ; ces thèmes se répondent dans les deux écoles. Ces ressemblances supposent des rapports qui nous échappent aujourd'hui. D'ailleurs, le Jugement dernier, tel que les artistes bourguignons le conçurent, diffère profondément de celui des artistes méridionaux.

Il y en eut jadis plusieurs en Bourgogne[2], mais celui de la cathédrale d'Autun, que Gislebert a signé, est le seul qui subsiste aujourd'hui dans son intégrité (fig. 238). L'œuvre est d'une incorrection farouche, qui d'abord déconcerte. Elle inspirait une sorte d'horreur aux chanoines du XVIIIe siècle, et il faut leur être reconnaissant de l'avoir simplement cachée sous un revêtement, alors qu'ils eussent pu la détruire.

Un Christ géant domine des personnages démesurés, qu'on croit voir dans un miroir déformant. L'artiste, en effet, a si mal divisé son tympan, qu'il a été obligé, pour remplir le registre du milieu, d'allonger les statures au delà de toute vraisemblance. Ce Jugement dernier, qui est sans doute un peu postérieur à celui de Beaulieu, en diffère par plus d'un détail. Le Christ n'étend plus les bras en croix, il ne montre plus ses blessures ; les mains ouvertes du côté des bons et du côté des méchants, il semble dire : « L'heure est venue ; que la justice s'accomplisse ». Il est assis entre le Soleil et la Lune, mais on ne voit pas, au-dessus de sa tête, les instruments de la Passion portés par les anges. C'est un juge, ce n'est pas un rédempteur, qui vient rappeler aux hommes qu'il a souffert pour eux et qu'ils ont méprisé son sacrifice. Une grande idée manque ici.

En revanche, des idées nouvelles apparaissent. Comme à Beaulieu, les apôtres sont disséminés dans le tympan, mais, parmi eux, on reconnaît la Vierge, assise à la droite du Christ, et saint Jean l'Évangéliste, debout à sa gauche. Ces deux inter-

1. Pèsement des âmes, gueule de Léviathan, Lucifer trônant. Ce Jugement dernier est bizarrement associé à une Descente du Saint-Esprit.

2. Au portail extérieur de Vézelay (refait par Viollet-le-Duc), à Saint-Vincent de Mâcon (mutilé).

cesseurs, qui vont jouer un si grand rôle dans les Jugements derniers du xiiie siècle, se voient là, à une place d'honneur, pour la première fois.

Le pèsement des âmes, qui manquait à Beaulieu, est, à Autun, un drame pathétique. Dans le plateau, un démon représente le poids de nos fautes. D'autres démons, la bouche hurlante, se suspendent à la balance pour la faire pencher de leur côté, et l'un d'eux va y jeter un crapaud. Mais la balance, soutenue par une main mystérieuse, s'incline du côté de la petite figure nue, qui représente le meilleur de notre âme. L'archange arrête le plateau, qui, une fois de plus, vient d'obéir à la justice. L'âme est sauvée, elle va monter au ciel et suivre une autre âme, qui s'élève légère comme un oiseau. Cependant, deux petites âmes, qui attendent en tremblant



Phot. Giraudon.

Fig. 239. — La Résurrection des Élus.
Détail du Jugement dernier de la cathédrale d'Autun.

l'heure du jugement, se serrent contre l'archange et se cachent sous son manteau. Nous nous associons à un drame qui nous touche de si près, et nous ne songeons plus aux incorrections de l'artiste.

Mais la partie la plus originale de ce Jugement dernier d'Autun est la Résurrection des morts. Cet épisode se remarque à peine à Beaulieu ou à Conques ; ici, il occupe tout le linteau, et annonce les belles Résurrections du xiiie siècle. Jamais la scène ne fut plus émouvante qu'à Autun. L'artiste, qui semble croire à la prédestination, a divisé les morts, au moment même où ils sortent du tombeau, en réprouvés et en élus. Ils n'ont pas encore été jugés, et déjà les élus sont à la droite du Christ, les réprouvés, à sa gauche : un ange, l'épée à la main, marque la frontière du bien et du mal. Cet artifice dont il n'y a pas d'autre exemple, et qu'une stricte théologie devait condamner, a rendu la Résurrection d'Autun merveilleusement dramatique. D'un côté tout est joie, de l'autre tout est désespoir. Les bons surgissent du tombeau dans l'extase, les yeux, les bras levés vers la lumière. Un abbé, la main au menton, est déjà perdu dans la contemplation de Dieu (fig. 239). Un époux prend la main de sa femme et lui indique le ciel, mais elle, en qui vit encore l'amour

de la terre, lui montre le fils qui dormait près d'eux dans le sépulcre, et qui maintenant rejette son linceul ; ils vont tous les trois être réunis pour l'éternité. Deux pèlerins portent, en même temps que le bâton de voyage, des panetières décorées de la coquille de saint Jacques et de la croix de Jérusalem : leur humble foi les a sauvés. Des enfants, familiers avec un ange, comme avec une mère, se suspendent à sa robe [1]; du doigt, l'ange leur montre Dieu et semble leur épeler son mystère.

A la gauche du Juge, les morts sortent de leur tombeau courbés par l'épouvante. Aucun front n'ose se lever, les mains cachent les visages, ou se joignent pour une prière sans espoir. Déjà commence le châtiment : un serpent s'attache au sein d'une femme, un autre se dresse sur la poitrine d'un avare, près de la bourse qu'il a emportée dans la tombe. Deux mains monstrueuses et terribles sortent de l'ombre et s'emparent d'un damné. L'Enfer n'est pas loin ; on aperçoit au-dessus de la tête des réprouvés le puits de l'abîme et, derrière une porte, la gueule de Léviathan : un démon en sort, et de sa fourche saisit une femme écrasée de désespoir.

Jamais artiste ne mit dans un Jugement dernier plus d'emportement. Tout frémit et tout tremble ; les apôtres eux-mêmes, qui assistent le Juge, font des gestes d'épouvante au milieu de cet ouragan de passions et de cris. Cet étonnant artiste nous fait vivre en plein rêve : les corps échappent aux lois de la matière et entrent dans le paradis en traversant les murs. Il n'est pas jusqu'à ses figures démesurées qui ne contribuent à l'impression surnaturelle qu'il veut donner. Son œuvre obsède l'esprit, et on ne peut s'en détacher.

Le Jugement dernier d'Autun demeura, en Bourgogne, une œuvre à part ; celui qui s'entrevoit au tympan mutilé de Saint-Vincent de Mâcon est différent. Tout y est plus sagement conçu. Cinq registres superposés ont substitué l'ordre à la confusion et ont permis de donner aux personnages leurs proportions véritables. Les apôtres sont assis des deux côtés du Juge ; la Vierge et saint Jean occupent la place d'honneur à sa droite et à sa gauche. Vingt-quatre personnages de l'Ancienne Loi sont sous les apôtres ; les morts ressuscitent sous les personnages de l'Ancienne Loi ; les bons sont séparés des méchants sous la Résurrection des morts [2]; enfin, au sommet, des anges planent dans le ciel. Nous sommes beaucoup plus près, ici, du Jugement dernier du XIIIe siècle que de celui d'Autun.

Les artistes de la Bourgogne et ceux du Midi avaient, dans ces essais si variés, exprimé une foule de pensées que le siècle suivant recueillit. Dès le XIIe siècle, presque tous les éléments de nos grands Jugements derniers du XIIIe existaient. L'œuvre des sculpteurs de nos cathédrales fut de les coordonner, d'en faire, avec

1. Les enfants ne figurent pas dans les Jugements derniers du XIIIe siècle, qui, conformément à la doctrine théologique, ne nous montrent que des adultes.

2. Une vaste échancrure a détruit tout le milieu de ce registre.

la collaboration des théologiens, un système bien lié, conforme à la foi, et solide comme un dogme.

IV

Après ces trois types de portails, qui apparaissent tous les trois dans le Midi, en voici un quatrième, qui semble bien, celui-là, être originaire de la Bourgogne. C'est en Bourgogne, en effet, ou, pour être plus exact, dans le domaine de l'art bourguignon, qu'on le rencontre surtout. Ces portails nous montrent la Cène, dominée généralement par la figure du Christ en majesté. Le tympan, qui décorait autrefois une des portes de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon[1], nous offre une des plus anciennes représentations de ce sujet dans l'art monumental : la Cène y figure seule, le Christ en majesté ne la domine pas encore. Mais à Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire) la formule est fixée : la Cène occupe toute la longueur du linteau, et au-dessus plane le Christ dans une auréole portée par deux anges. Tels sont, avec de légères variantes, les tympans de Nantua et de Vandeins, dans l'Ain, le tympan de Bellenaves, dans l'Allier (fig. 240), le tympan de Vizille, dans l'Isère. Tel était jadis, à n'en pas douter, le tympan de Savigny (Rhône), dont le linteau consacré à la Cène subsiste seul aujourd'hui.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 240. — Christ en majesté. Cène et Lavement des pieds. Portail de Bellenaves (Allier).

Il est impossible de ne pas remarquer que Saint-Bénigne de Dijon, Savigny, Nantua, Vizille étaient autant d'abbayes ou de prieurés affiliés à Cluny : il est permis d'en conclure que ce type de portail a été créé et propagé par les moines de Cluny. Et, en effet, si nous descendons vers le Midi, nous rencontrons encore la Cène dominée par le Christ en majesté au portail de Saint-Pons dans l'Hérault, et au portail central de la fameuse façade de Saint-Gilles. Or Saint-Pons et Saint-Gilles furent deux abbayes qui se soumirent de bonne heure à la règle clunisienne.

1. Aujourd'hui au Musée archéologique de Dijon.

Un détail intéressant mérite d'être relevé : sur plusieurs de ces portails la Cène est accompagnée du Lavement des pieds. On voit les deux épisodes réunis sur le même linteau à Saint-Julien de Jonzy, à Savigny, à Vandeins, à Bellenaves, à Saint-Pons, à Saint-Gilles. A Vandeins, une inscription nous révèle la pensée que les artistes ont voulu exprimer.

On lit sur le linteau :

Ad mensam Domini peccator quando propinquat
Expedit ut fraudes ex toto corde relinquat.

« Quand le pécheur s'approche de la table du Seigneur, il faut qu'il demande de tout son cœur le pardon de ses fautes. » Ainsi, les représentations de la Cène et du Lavement des pieds sculptées dans les portails du XIIe siècle ont un sens symbolique : le Lavement des pieds figure le sacrement de la pénitence, comme la Cène figure le sacrement de l'Eucharistie [1].

Cette précieuse inscription de Vandeins nous fait comprendre la vraie signification de ces portails. Ils sont consacrés aux deux principaux sacrements. Nous les voyons institués par le Sauveur lui-même, et la figure du Christ, qui plane dans le tympan, achève de leur conférer leur caractère surnaturel. L'on se demande, alors, s'il n'y a pas là une affirmation réfléchie du dogme, et si l'artiste n'a pas voulu présenter la confession et la communion comme un devoir qui s'impose à tous les chrétiens.

Quand nous parcourons la France, quand nous admirons ses belles églises romanes, robustes comme la foi, il nous semble qu'elles se sont élevées dans un monde où le doute n'a pas encore pénétré; mais c'est une illusion qu'un peu de savoir a bientôt fait de dissiper. Le XIIe siècle a été le siècle des hérétiques. Au XIe siècle, l'hérésie avait apparu un instant à Orléans pour être étouffée aussitôt. Au XIIe siècle, elle se montre à vingt endroits à la fois. Il y a des hérétiques à Soissons, et il y en a en Champagne. Il y en a en Flandre qui suivent Tenchelin, une sorte de prophète vêtu de pourpre, qui faisait porter devant lui un étendard et une épée. Il y en a à Cologne qui s'appellent les « apostoliques » et qui veulent ressusciter le christianisme primitif : tous nient l'efficacité des sacrements et la pérennité de l'Église. Mais c'est dans le Midi que se propagent les hérésies les plus redoutables. Pierre de Bruys parcourt la Provence, le Languedoc et la Gascogne, en enseignant l'inutilité de la messe, en tournant les sacrements en dérision, en invitant ses disciples à briser les croix. Il est brûlé par la foule à Saint-Gilles, en 1143, mais Henri de Lausanne, un ancien moine de Cluny, lui succède. Henri parcourt la Suisse et la Bourgogne, enseigne sa doctrine au Mans, puis dans le Poitou, le Périgord, et,

1. Cette interprétation symbolique du Lavement des pieds était traditionnelle. *Gloss. ordin.*, Jean, XIII, 8, *Patrol.*, t. CXIV, col. 405.

enfin, dans cette Provence et ce Languedoc, où reviennent toujours les hérétiques. Il est emprisonné par l'évêque de Toulouse, mais ses disciples sont si nombreux que l'Église s'épouvante. Dès le commencement du XIIe siècle, elle avait fait appel à ses saints, pour triompher de l'hérésie : saint Norbert, le fondateur de Prémontré, avait



Phot. Giraudon.

Fig. 241. — Les Noces de Cana et le sacrifice de l'Ancienne Loi. Petit portail de Charlieu (Loire).

lutté contre Tenchelin, saint Bernard, contre les apostoliques de Cologne. Pour ramener à la foi les disciples d'Henri, le pape s'adressa de nouveau à saint Bernard, qui semblait seul capable, avec sa parole de flamme et son rayonnement lumineux, de toucher les cœurs. C'était un rude apostolat : « Quels maux, écrit saint Bernard lui-même, n'a pas faits à l'église de Dieu l'hérétique Henri ? Les basiliques sont sans fidèles, les fidèles sans prêtres..., les sacrements sont méprisés, les fêtes ne sont plus célébrées, les hommes meurent dans leur péché, on refuse aux enfants

la grâce du baptême[1]. » Saint Bernard semble avoir fait de nombreuses conversions pendant sa mission de 1145 ; néanmoins il ne ramena pas le Midi à la foi.

Déjà, dans ce Midi, grandissait une hérésie nouvelle : le catharisme. C'était moins une hérésie qu'une religion, venue de l'Orient, qui prétendait se substituer au christianisme. On y retrouvait les vieux rêves de l'Asie : le dieu bon et le dieu mauvais de la Perse, la métempsychose de l'Inde. Le Christ était celui des gnostiques d'Alexandrie, un pur esprit, qui jamais ne prit forme humaine, un éon. L'Église était niée, et à ses sacrements on en substituait de nouveaux. Dès 1167, ces néo-manichéens, qu'on appellera bientôt les Albigeois, étaient assez nombreux pour tenir, à Saint-Félix de Caraman, leur premier concile. Dix ans après, en 1177, le comte de Toulouse, Raymond V, écrivait au chapitre général de Cîteaux que, dans le Languedoc, l'hérésie avait pénétré partout, que le peuple avait abandonné la foi et que les églises tombaient en ruines.

Au même moment, Pierre Valdo, à Lyon, prétendait ramener l'Église à sa pureté primitive. Ses disciples, « les pauvres de Lyon » ou « Vaudois », se répandaient, du côté du Nord, en Bourgogne et en Franche-Comté, du côté du Midi, dans la vallée du Rhône et en Provence. Ils restaient attachés à l'Évangile, mais ne voulaient point reconnaître la hiérarchie de l'Église.

Ainsi, plusieurs de ces grandes abbayes méridionales, dont nous admirons les beaux portails sculptés, ont été des forteresses de la foi au milieu d'un monde déjà hostile. Ce sont les cathédrales du Nord qui se sont élevées dans la concorde et la paix des cœurs, non les églises romanes du Midi.

Il se peut que les contemporains aient exagéré les succès de l'hérésie au XII[e] siècle, pour mieux faire sentir le danger ; ce qui est certain, c'est que les plus grands esprits du temps furent surpris et inquiets. L'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable, qui mourut en 1157, et qui ne vit que les commencements de cette révolte contre l'Église, crut qu'il était de son devoir de réfuter l'erreur. Il écrivit son traité contre Pierre de Bruys et ses disciples, où il défendit l'Eucharistie attaquée par les novateurs. Cluny ne pouvait garder le silence, quand la foi était en péril.

Quand on se rappelle ces luttes, qui, en plein moyen âge, annoncent les controverses du XVI[e] siècle, on comprend le vrai caractère des portails bourguignons. La Bourgogne fut, à ce qu'il semble, seulement effleurée par l'hérésie[2], mais les moines de Cluny jugèrent sages de la prévenir ; d'ailleurs, en Languedoc, à Saint-Gilles et à Saint-Pons, ils étaient en plein pays hérétique. Ils enseignèrent donc, par les bas-reliefs du portail, que les deux principaux sacrements de l'Église, Pénitence et Eucharistie, sont d'institution divine, et, parfois, on croit retrouver, dans l'œuvre de leurs sculpteurs, les termes mêmes de la doctrine de Pierre le Vénérable.

1. *Epist.*, 241.
2. En 1167, on découvrit neuf hérétiques à Vézelay.

On voit, à l'un des portails de Charlieu, un linteau qui représente les sacrifices sanglants de l'Ancienne Loi : le bélier, le bouc, le veau, sont conduits vers l'autel pour être immolés (fig. 241). Dans le tympan, le Christ change l'eau en vin aux Noces de Cana, et, au portail principal, l'agneau apparaît dans la voussure, à une place d'honneur. Or, on lit dans le traité de Pierre le Vénérable contre Pierre de Bruys : « Le bœuf, le veau, le bélier, la chèvre arrosaient de leur sang les autels des Juifs, seul l'agneau de Dieu, qui efface les péchés du monde, repose sur l'autel des chrétiens [1]. » Et il explique plus loin qu'en changeant l'eau en vin aux Noces de Cana, le Christ a voulu figurer l'Eucharistie et le sacrement de l'autel. On croit relire cette page en contemplant la façade de Charlieu.

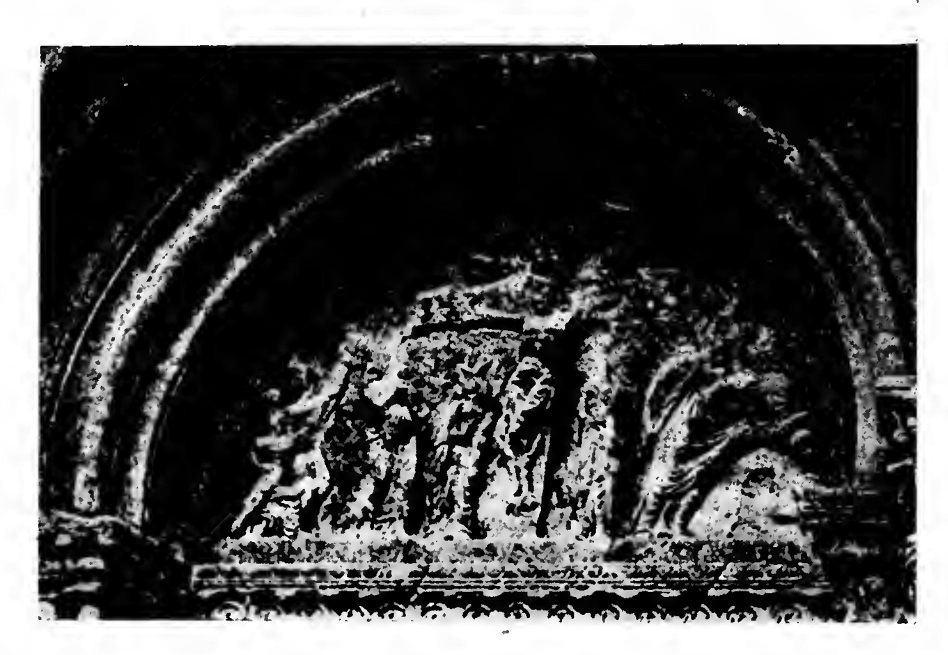


Fig. 242. — Le Christ en croix.
Façade de Saint-Gilles, portail de droite [2].

L'exemple donné par Cluny paraît avoir été suivi ailleurs sous une forme un peu différente. A l'ancien portail de la cathédrale de Valence (Drôme), on voit, sous le Christ assis entre les anges, la scène de la Multiplication des pains : le Christ, au milieu des apôtres, bénit de chaque main les corbeilles qu'on lui présente (fig. 25). Or, depuis les Catacombes, la multiplication des pains a toujours été interprétée par l'Église comme une figure de l'Eucharistie. Ce miracle annonce un autre miracle : le corps du Christ se multipliant en même temps que le pain consacré.

La même scène se retrouve sur un chapiteau de Saint-Pons, et, en Auvergne, à l'extérieur de l'église d'Issoire. N'est-il pas curieux de voir reparaître, au XII[e] siècle, dans un âge de lutte, ce motif que l'art du XIII[e] siècle abandonnera ?

Il est curieux aussi de rencontrer, pour la première fois, le Christ en croix au portail d'une église, dans ce Midi, où les disciples de Bruys brisaient les crucifix. On voit le Christ en croix dans un des tympans de Saint-Pons, tandis que la Cène et le Lavement des pieds décorent l'autre tympan [3] : les deux bas-reliefs exaltent donc

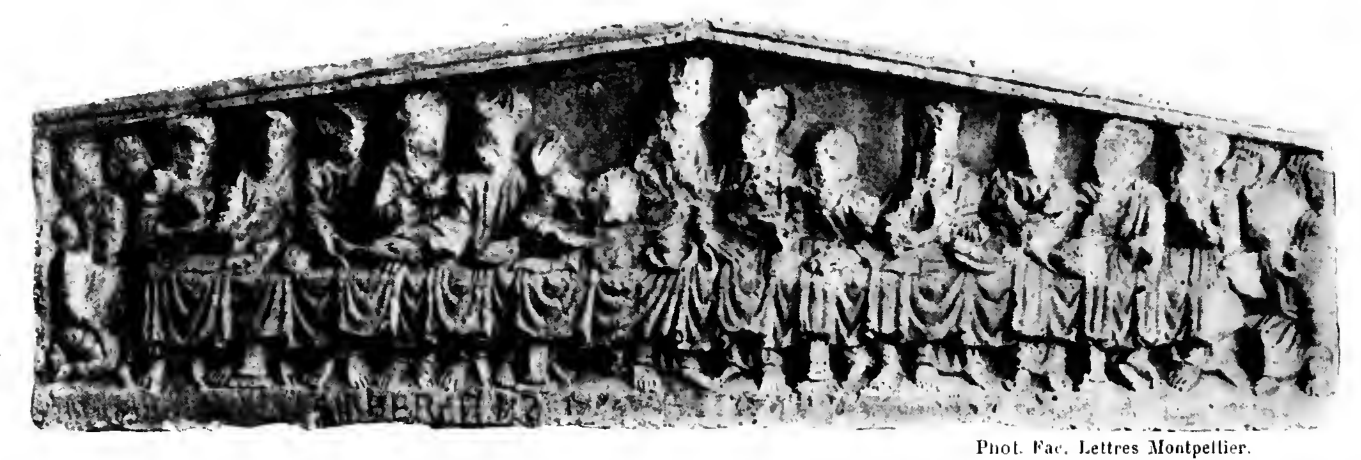
1. Pierre le Vénérable, *Patrol.*, t. CLXXXIX, col. 796.

2. *Monuments Piot*, t. VIII, Pl. 22 (Paris, Leroux).

3. Cette œuvre presque barbare n'est pas aussi ancienne qu'on l'a cru ; elle n'est peut-être pas antérieure au milieu du XII[e] siècle. Ce n'est assurément pas ce pauvre artiste qui a créé le motif de la Cène surmontée du Christ en majesté. Il imitait un modèle qu'il était incapable de copier.

ce que bafouaient les hérétiques. A Saint-Gilles, où fut brûlé Pierre de Bruys, on voit, au linteau du portail central, la Cène, et, au tympan du portail voisin, le Christ en croix (fig. 242), comme si les moines avaient voulu effacer à jamais de la mémoire des fidèles les paroles du blasphémateur. Un peu plus au Nord, dans cette vallée du Rhône, qui fut alors une des grandes routes des hérésies, on retrouve, au portail de l'église de Champagne, dans l'Ardèche, au-dessus de la Cène (fig. 243), le Christ en croix (fig. 69). Ce sont les premières images du Calvaire qui apparaissent dans l'art monumental, et il se passera plus d'un siècle avant qu'elles se montrent de nouveau au portail des églises[1]. Est-ce un hasard, si ces images se rencontrent dans les régions où Pierre de Bruys recruta ses disciples ?

Il y a donc toute une catégorie de portails, qui décorent pour la plupart des



Phot. Fac. Lettres Montpellier.

Fig. 243. — La Cène.
Linteau du portail de Champagne (Ardèche).

églises clunisiennes, où il est permis de retrouver un souvenir des luttes religieuses du XIIe siècle. Les moines de Cluny demeuraient donc alors ce qu'ils étaient depuis l'origine : les vrais défenseurs de l'Église.

C'est encore l'esprit clunisien qui explique un tympan comme celui de Saint-Sauveur de Nevers (fig. 244). L'église Saint-Sauveur, depuis longtemps détruite, était un prieuré de Cluny. Un des portails était décoré d'un bas-relief, qui se voit aujourd'hui au Musée archéologique de la Porte du Croux ; il représente le Christ, assis de profil et remettant les clefs à saint Pierre entouré de plusieurs apôtres. Une inscription l'accompagne, qui est ainsi conçue :

Visibus humanis monstratur mistica clavis.

« L'œil de l'homme peut contempler ici la clef mystique. » La clef, c'est, on le sait, le pouvoir de condamner et d'absoudre ; le don symbolique des clefs fit de

1. Portail de la façade occidentale de Reims, consacré à la Passion : le Christ en croix est dans le gâble.

saint Pierre le chef de l'Église et le premier des papes. Le tympan de Saint-Sauveur est donc une sorte d'exaltation de la papauté, et, derrière saint Pierre, l'imagination entrevoit Rome et la suite des pontifes romains. Aucun sujet ne s'harmonisait mieux au génie de Cluny et à son histoire. Dans l'acte de fondation de la grande abbaye, Guillaume d'Aquitaine disait, en 909 : « Je donne et livre aux apôtres Pierre et Paul le village de Cluny, situé sur la rivière de Grosne..., à la condition qu'un monastère régulier y soit construit... Tous les cinq ans, les moines paieront à Rome dix sous d'or pour l'entretien du luminaire de l'église des Apôtres. Qu'ils aient pour protecteurs les Apôtres eux-mêmes, et pour défenseur le pontife romain. » Poétique symbole; pendant plusieurs siècles ce fut vraiment Cluny qui entretint la flamme dans la lampe de saint Pierre, et les plus grands papes furent des moines clunisiens. Jamais ordre monastique ne fut plus complètement dévoué à la papauté. L'abbé de Cluny, saint Hugues, était près de Grégoire VII, à Canossa, quand la force vint s'humilier devant l'esprit, et il étaitprès d'Urbain II, à Clermont, quand éclata l'enthousiasme de la croisade. *Roma secunda vocor*, dit de Cluny un poète monastique : « On m'appelle la seconde Rome ». Pendant trois cents ans, Cluny fut digne de ce grand nom.



Phot. H. Heuzé.

Fig. 244. — Le Christ remettant les clefs à saint Pierre. Tympan de l'église Saint-Sauveur [1]. Musée archéologique de Nevers.

C'est pourquoi le tympan de Saint-Sauveur de Nevers exprime si bien la pensée de Cluny. L'œuvre est un hommage à la papauté, l'affirmation de son origine divine.

On reconnaît parfois sur les façades clunisiennes la marque de la grande abbaye. Au petit portail de Charlieu, un chapiteau historié représente le Christ entre saint Pierre et saint Paul, les deux patrons de Cluny. C'est une sorte d'hommage du prieuré à l'abbaye-mère.

Le prieuré clunisien de Beaulieu était dédié à saint Pierre, mais ce n'est pas seulement saint Pierre que l'on voit sculpté au portail, c'est aussi saint Paul [2].

Cette tradition se perpétuait encore au XIIIe siècle. Le prieuré clunisien de Longpont, près de Montlhéry [3], conserve à son portail les statues de saint Pierre et de saint Paul.

1. *Congrès archéologique de Moulins*, 1913, p. 366 (Paris, Picard).
2. Ce sont les deux figures latérales du portail.
3. Seine-et-Oise.

V

Tous les portails que nous venons d'étudier sont consacrés à Jésus-Christ ; en voici d'autres maintenant qui célèbrent sa Mère.

C'est au XIIe siècle que le culte de la Vierge, jusque-là si grave, commence à se nuancer de tendresse. Honorius d'Autun, qui ouvre le siècle, parle encore de Marie, dans son *Speculum Ecclesiæ*, à la manière des anciens docteurs. La Vierge, telle qu'il la conçoit, est avant tout l'instrument de la rédemption, l'éternelle pensée de Dieu. Il nous la montre sans cesse présente dans l'Ancien Testament : c'est elle qu'annonce la toison de Gédéon, la fournaise des jeunes Hébreux, la fosse aux lions de Daniel[1]. Tout ce symbolisme s'adresse assurément plus à l'intelligence qu'au cœur.

Mais, au même moment, des ordres nouveaux apparaissent, qui commencent à parler de la Vierge avec un accent plus passionné, et l'on voit grandir des sentiments qui vont s'épanouir, avec une grâce poétique, au XIIIe siècle.

Les Prémontrés et les Cisterciens ont pour la Vierge une ardente dévotion, qu'on ne trouverait pas à ce degré chez les anciens Bénédictins. Saint Norbert, le fondateur de l'ordre de Prémontré, donne à ses disciples un vêtement blanc en l'honneur de la Vierge. Dans l'ordre de Cîteaux, tous les monastères lui étaient consacrés. Dans les pays de langue germanique, les abbayes cisterciennes s'appelaient « le jardin de Marie », Mariengarten, « la forteresse de Marie », Marienburg, « le port de Marie », Marienhave, « la couronne de Marie », Marienkroon. Chaque monastère eût pu graver sur sa façade l'inscription qu'on lisait sur le portail de Cîteaux :

Salve, sancta Parens, sub qua Cistercius ordo
Militat...

« Salut, sainte Mère, c'est sous tes ordres que combattent les moines de Cîteaux. »

Le plus grand des Cisterciens, saint Bernard, célèbre la Vierge avec des élans qui annoncent les effusions des siècles suivants : « C'est elle, écrit-il dans son *Sermon sur le Cantique des Cantiques*, qui eût pu dire : « J'ai été blessée d'amour », car la flèche de l'amour du Christ la transverbéra, et ne laissa pas dans son cœur virginal un atome sans amour[2] ». « Tout en elle, dit-il ailleurs, était digne d'admiration. Son corps était aussi beau que son âme, et c'est cette radieuse beauté qui attira

1. Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 904 et suiv.
2. Saint Bernard, *Patrol.*, t. CLXXXIII, col. 953.

sur elle les regards de l'Éternel[1] ». Elle est notre guide, notre espérance. Dans une de ses Homélies sur le *Missus est*, il commente ce nom mystérieux d'étoile de la mer, que lui donne le cantique : « Ne détourne pas les yeux de l'étoile, dit-il, si tu ne veux pas être englouti par la tempête. Si tu es battu par les orages de la tentation, regarde l'étoile[2]. » Désormais la Vierge n'est donc plus seulement celle qui a effacé la faute d'Ève, elle apparaît comme un idéal de beauté, de pureté, comme la grande médiatrice entre Dieu et les hommes.

Saint Bernard avait parlé de la Vierge avec tant de suavité, que l'on voulait qu'il ait eu sa récompense. Des légendes naquirent et se répandirent parmi les Cisterciens. On racontait qu'une nuit qu'il était seul en prières dans l'église Saint-Bénigne de Dijon, les anges chantèrent pour lui, avec des voix d'une douceur ineffable, le *Salve regina*[3]. Mais, une autre fois, la Vierge elle-même lui apparut, et fit tomber sur sa bouche altérée quelques gouttes de son lait[4] ; sujet cher à l'imagination espagnole, et dont Murillo a fait un chef-d'œuvre.



Fig. 245. — Vierge de l'abbaye de Fontfroide[5]. Musée de Montpellier.

L'enthousiasme de saint Bernard pour la Vierge se communiqua à son ordre, car ses sermons étaient lus et commentés dans les monastères de Cîteaux. Dans la légende dorée de l'ordre, la Vierge prodigue aux Cisterciens les miracles. L'influence de Cîteaux fut si profonde, au XIIe siècle, qu'on ne s'étonne pas de voir les Bénédictins et l'Église tout entière s'associer à ces hommages et faire une place de plus en plus grande au culte de la Vierge.

L'art exprima ces sentiments nouveaux, d'abord avec une certaine réserve, puis, vers la fin du siècle, avec une véritable ferveur.

Dans les œuvres les plus anciennes, la Vierge ne fut pas séparée de son Fils, et fut célébrée en même temps que lui. Moissac nous offre le premier exemple de ce culte rendu par l'art à la Vierge. Toute la partie droite du porche lui est consacrée :

1. *Super Missus est homeliæ*, *Patrol.*, t. CLXXXIII, col. 62.
2. *Ibid.*, col. 70.
3. Alberic des Trois-Fontaines, *Chronique* : *Monum. Germaniæ hist.*, XXIII, 828.
4. *Act. Sanct.*, 20 août, August., t. IV, p. 206.
5. *Congrès archéologique de Carcassonne*, 1906, p. 72 (Paris, Picard).

on voit, tour à tour, l'Annonciation, la Visitation, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte (fig. 53). L'Enfant est honoré en même temps que sa Mère, mais il est évident que la Vierge est l'héroïne de l'artiste, et que c'est elle qu'il propose à notre admiration ; l'Annonciation, d'ailleurs, et la Visitation ne se rapportent qu'à elle.

Parmi toutes les scènes sculptées au porche de Moissac, il en est une où la Vierge se présente avec une majesté toute particulière, c'est celle de l'Adoration des Mages : assise sur un siège, qui ressemble à un trône, elle reçoit l'hommage des rois en même temps que son Fils. C'est la scène que choisiront désormais les artistes méridionaux, quand ils voudront célébrer la Vierge. L'Adoration des Mages emplit le tympan du portail de Saint-Bertrand de Comminges (fig. 143). On retrouve la même scène de l'autre côté des Pyrénées, au portail de Huesca, œuvre des sculpteurs languedociens. La Catalogne, comme le prouvent les églises de Belloch, d'Agramunt, de Mura, resta longtemps fidèle à cette tradition française. Dans le cours du XIIe siècle, le Midi créa pour décorer les portails de ses églises quelques Adorations des Mages d'un beau caractère. On voyait jadis, au portail de Notre-Dame-des-Pommiers, à Beaucaire, une Vierge présentant l'Enfant à l'adoration des Mages, tandis que de l'autre côté un ange donnait à saint Joseph l'ordre de fuir en Égypte[1]. La Vierge portant l'Enfant subsiste seule aujourd'hui[2] : assise de face sur un trône, elle a la majesté d'une reine, et c'est à elle, autant qu'à son Fils, que vont les hommages. Sculptée au portail d'une église dédiée à Notre-Dame, cette Adoration des Mages de Beaucaire apparaît nettement comme une glorification de la Vierge.

L'œuvre est de 1150 environ. Elle fut imitée quelques années après, au portail de Saint-Gilles, dans un style déjà différent (fig. 118). Cette fois le tympan de Beaucaire se retrouve tout entier : d'un côté du trône de la Vierge, les Mages offrent leurs présents, de l'autre, l'ange adresse la parole à saint Joseph.

Une œuvre du même caractère, aujourd'hui conservée au Musée de Montpellier, se voyait autrefois à l'abbaye de Fontfroide (Hérault) (fig. 245) : là aussi, la Vierge est majestueusement assise entre les Mages et saint Joseph ; mais près de saint Joseph on n'apercevait pas l'ange.

C'est donc en sculptant l'Adoration des Mages dans les tympans que les sculpteurs méridionaux prétendaient honorer la Vierge. Les sculpteurs de Saint-Trophime d'Arles, eux-mêmes, qui ont voulu représenter, dans leur portail, le Christ de l'Apocalypse et le Jugement dernier, ont fait une place à la Vierge, car l'Adoration des Mages y figure.

Ces habitudes du Midi se retrouvent quand on monte vers le Nord. En Auvergne, à Notre-Dame-du-Port de Clermont, l'Adoration des Mages et la Présentation au

1. Millin, *Voyage dans les départements du Midi*, t. III, p. 434.
2. Les têtes de la Vierge et de l'Enfant sont modernes. L'œuvre est conservée à Beaucaire chez un particulier.

Temple emplissent le linteau du portail (fig. 23). Si le Baptême de Jésus-Christ fait pendant à l'Adoration des Mages, c'est que le moyen âge célébrait ces deux événements le même jour[1]; mais la présence de deux autres bas-reliefs, incrustés dans la façade, qui représentent l'Annonciation et la Nativité, prouve bien que



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 246. — Adoration des Mages.
Portail de Neuilly-en-Donjon (Allier).

l'artiste se proposait de célébrer, avant tout, la Vierge, à qui l'église est dédiée[2]. Dans le tympan, trône un Dieu de majesté, qui semble contempler sa pensée réalisée.

Nous retrouvons l'Adoration des Mages dans le département de la Loire, au grossier tympan de Rozier-Côte-d'Aurec. Nous la retrouvons encore au portail de

1. Voir *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 5e édit., p. 183.

2. On voit, d'un côté de la porte, Isaïe, qui a annoncé la conception virginale, de l'autre, saint Jean-Baptiste, qui a présidé au Baptême.

Bourg-Argental. Mais ici nous sommes, comme nous l'avons dit, dans le domaine de l'art bourguignon.

Les artistes de la Bourgogne, en effet, comme les artistes du Midi, honorèrent la Vierge en représentant l'Adoration des Mages dans leurs portails, et, une fois de plus, nous devons remarquer que, dans les deux écoles, les œuvres se répondent exactement.

Au portail de Neuilly-en-Donjon (Allier), qui s'apparente à l'art d'Autun par les proportions démesurées des personnages, l'Adoration des Mages emplit tout le tympan (fig. 246). La scène a un caractère triomphal : des anges sonnent de l'olifant, et les personnages foulent aux pieds deux énormes dragons, qui symbolisent les puissances du mal. C'est la victoire de la Vierge que l'artiste célèbre ainsi. En effet, au linteau, Ève présente à Adam le fruit défendu ; plus loin, la pécheresse prosternée répand des parfums sur les pieds du Sauveur. Cela veut dire que la femme, par qui le mal est entré dans le monde, et qui l'a si longtemps perpétué, est réhabilitée à jamais par la Vierge : « Réjouis-toi, Ève, dit saint Bernard dans son fameux sermon, réjouis-toi d'une telle fille... L'opprobre va être effacé, on ne pourra plus désormais accuser la femme[1]. »

Au petit portail d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire), l'idée est exprimée presque de la même manière (fig. 247). L'Adoration des Mages n'emplit que la moitié du tympan, le péché d'Ève occupe l'autre moitié, et, au-dessous, on voit, au linteau, l'Enfer du côté d'Ève, le Ciel du côté de la Vierge.

Les sculpteurs de Vézelay, qui ont donné tout le grand portail au Christ et à son Évangile, en ont réservé un plus petit à la Vierge (fig. 50). Comme d'ordinaire, l'Adoration des Mages décore le tympan : Marie, assise de face, un peu plus grande que les autres personnages, est le centre de l'œuvre ; au linteau, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité disent clairement que c'est la Vierge que l'artiste a voulu célébrer.

A Saint-Lazare d'Avallon, l'Adoration des Mages était encore le sujet qui décorait le tympan d'un des deux portails : les personnages allongés étaient ceux d'Autun et de Vézelay, mais l'œuvre est si mutilée, qu'on ne fait plus que l'entrevoir aujourd'hui.

Dans toute cette Bourgogne du XII[e] siècle, on rencontrait l'Adoration des Mages. On la voyait, sous le Christ en majesté, au portail de Saint-Bénigne, où elle emplissait tout le linteau. On la voit encore aujourd'hui sous la Transfiguration à la Charité-sur-Loire. Même quand ils célébraient le Christ, les artistes ne voulaient pas oublier la Vierge.

Nous avons dit tout ce que les portails latéraux de Bourges doivent à la Bourgogne. La Vierge du portail septentrional est une imitation évidente de la Vierge du portail Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, mais, conformément à la tradition

1. Saint Bernard, *Super Missus est homeliæ*, *Patrol.*, t. CLXXXIII, col. 62.

bourguignonne, elle est accompagnée de l'Adoration des Mages. La Vierge du portail de Loches, que sculptèrent des artistes venus de Bourges, se complète, elle aussi, comme son modèle, par une Adoration des Mages. Au seuil du XIIIe siècle, les artistes, qui connaissaient pourtant déjà une manière plus magnifique de célébrer la Vierge, ne pouvaient se décider à abandonner le vieux thème de l'Adoration des Mages. Un portail est encore consacré à cette scène traditionnelle à Notre-Dame de Laon[1]. En plein XIIIe siècle, les artistes de Freiberg, en Saxe, copient, dans le tympan de leur église, l'Adoration des Mages de la cathédrale de Laon.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 247. — Adoration des Mages.
Petit portail d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire).

Ce fut à la Cathédrale de Chartres qu'on osa, pour la première fois, abandonner le thème de l'Adoration des Mages et présenter la Vierge portant l'Enfant sur ses genoux à la vénération des fidèles (fig. 178). Cette belle Vierge de Chartres, que deux anges accompagnent, se voit au tympan du portail de droite de la façade occidentale ; elle date de 1145 environ[2]. Nous avons dit, dans un précédent chapitre, que la célébrité du sanctuaire de Chartres, où des milliers de pèlerins venaient, chaque année, adresser leurs prières à la Vierge, expliquait cette innovation hardie.

Je ne crois pas qu'ici le Midi ait devancé le Nord. On voit, au tympan de l'église de Corneilla-de-Conflent (Pyrénées-Orientales), une Vierge assise en majesté dans une auréole et portant l'Enfant sur ses genoux ; comme à Chartres, deux anges l'accompagnent, l'encensoir à la main (fig. 248). Mais, malgré son aspect archaïque, le portail de Corneilla-de-Conflent est certainement postérieur au tympan de Chartres. Comme d'autres portails catalans, qui représentent le même sujet, celui de Manrese et celui de Vallbona-de-les-Monges, il doit être de la fin du XIIe siècle, sinon du commencement du XIIIe[3].

1. A Laon, il semble que le sculpteur se souvienne du tympan de Saint-Gilles ; la disposition est la même. N'oublions pas le beau portail de Germigny-l'Exempt (Cher), qui s'apparente au portail de Laon.

2. Chose curieuse, à l'un des portails de la façade septentrionale de Chartres, vers 1200, nous retrouvons encore l'Adoration des Mages, tant la tradition était forte.

3. J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera y Sivilla, J. Goday y Casals, *L'arquitectura romanica a Catalunya*, vol. III, p. 803, 808, 809.

Il se pourrait, pourtant, qu'une autre Vierge pyrénéenne, celle de Saint-Aventin (Haute-Garonne), fût antérieure à celle de Chartres. Mais cette Vierge de Saint-Aventin, qui porte l'Enfant sur ses genoux, n'est pas à la place d'honneur, elle n'occupe pas le tympan, qu'emplit le Christ de l'Apocalypse ; elle est modestement encastrée dans un des jambages du portail [1].

La Vierge de Chartres reste donc la première en date de ces majestueuses Vierges qui décorent un tympan. Nous avons vu qu'elle avait été imitée plusieurs fois, notamment au portail Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris [2].

La Bourgogne suivit l'exemple de l'Ile-de-France. Le prieuré clunisien de Notre-Dame-du-Pré à Donzy (Nièvre), aujourd'hui en ruines, a conservé un beau portail consacré tout entier à la Vierge (fig. 249). Comme à Chartres, elle est assise dans le tympan, l'Enfant Jésus sur ses genoux ; un ciborium, qui semble une porte ouverte sur le ciel, l'encadre et ajoute encore à sa majesté [3]. Elle apparaît entre un ange aux grandes ailes qui l'encense et un prophète, coiffé du bonnet juif, qui tient une banderole et un mystérieux attribut. Cet attribut, à moitié détruit, est probablement une tige d'arbre ; il s'agit donc d'Isaïe proclamant qu'une tige sortirait de la racine de Jessé, et annonçant à la fois la Vierge et son Fils. Sans doute le portail de Donzy diffère par le style du portail de Chartres ; pourtant il s'y rattache [4]. Chartres fut toujours le prototype de ces beaux tympans où la Vierge triomphe.



Phot. Fac. Lettres Montpellier.

Fig 248. — Vierge en majesté.
Portail de Corneilla-de-Conflent (Pyrénées-Orientales).

Mais, si la Bourgogne imita à Donzy, elle innova à Moutier-Saint-Jean. Moutier-Saint-Jean (Côte-d'Or) est une antique abbaye de la région de Montbard, qui a presque complètement disparu. L'église s'ouvrait jadis par trois portails, que dom Plancher a fait dessiner [5]. Le tympan représentait le Christ de l'Apocalypse entre les quatre animaux [6], mais on voyait au trumeau une figure toute nouvelle : la Vierge

1. La Vierge du portail de la salle capitulaire de la Daurade (au Musée de Toulouse) est, comme le prouve l'attitude de l'Enfant, d'une époque déjà avancée du XII[e] siècle. On y sent l'imitation de la Vierge de Chartres ou du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris.

2. Chap. VIII, p. 284.

3. Ce ciborium existait jadis à Chartres ; on le voit au portail Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris.

4. Donzy dépendait de la Charité-sur-Loire, où les influences de Chartres sont manifestes.

5. *Hist. de Bourgogne*, t. I, p. 517.

6. Ce portail, où l'on voyait aussi les apôtres assis au linteau, offrait la plus grande ressemblance avec le portail méridional de Bourges.

couronnée s'y montrait debout, portant l'Enfant sur son bras gauche, et elle semblait accueillir les fidèles à la porte de l'église. C'était peut-être la première fois que la Vierge était représentée debout dans l'art monumental. L'innovation était audacieuse, car la Vierge assise de Chartres, qui porte l'Enfant sur ses genoux, semble encore conçue comme « le trône du Tout-Puissant » ; à Moutier-Saint-Jean, la Vierge, qui était une idée, devient une femme ; elle descend du ciel pour se rapprocher de nous. La date des sculptures de Moutier-Saint-Jean ne nous est malheureusement pas connue ; toutefois, l'arc brisé des portails, cet arc en tiers-point qu'on ne voit ni à Vézelay, ni à Autun, semble indiquer une époque déjà avancée du XII[e] siècle. La Bourgogne a conservé une Vierge debout portant l'Enfant ; elle est au portail de Vermenton [1]. Mais là, elle n'est plus au trumeau, c'est-à-dire à la place d'honneur ; elle est sur un des côtés du portail, et, en face d'elle, on voyait autrefois, s'il en faut croire un dessin de dom Plancher, trois statues de rois [2]. Ces rois étaient peut-être trois rois de Juda, ancêtres de la Vierge, ou peut-être tout simplement les trois rois Mages. Le portail de Vermenton est-il antérieur au portail de Moutier-Saint-Jean ? Nous ne saurions le dire. Mais ce qui semble probable, c'est que le motif de la Vierge debout portant l'Enfant, que nous retrouverons au portail de nos cathédrales du XIII[e] siècle, apparut d'abord en Bourgogne. Ce type nouveau a pu être suggéré aux artistes bourguignons par la Vierge debout des ivoires byzantins; mais l'idée de la rapprocher des prières des fidèles, de mettre ses pieds près de leurs lèvres, leur appartient. C'est dans la Bourgogne de saint Bernard que la Vierge, pour la première fois, semble fouler la terre.



Phot. Giraudon.

Fig. 249. — Vierge en majesté.
Tympan de Notre-Dame-du-Pré. Donzy (Nièvre).

Jusqu'ici la Vierge ne s'était jamais montrée sans son Fils dans nos portails ; nous allons maintenant la voir célébrée pour elle-même. C'est le Midi, cette fois, qui a donné l'exemple. L'abbatiale de Souillac, dans le Lot, s'ouvrait par un portail qui a été détruit, mais dont les débris se conservent à l'intérieur de l'église (fig. 250). Le tympan était rempli par un grand bas-relief, qui raconte un des plus célèbres

1. La Vierge et l'Enfant sont très mutilés.
2. *Hist. de Bourgogne*, t. I, p. 514.

miracles de Notre-Dame, le miracle de Théophile[1]. On voit le diacre Théophile, qui a résolu de supplanter son évêque, en conversation avec le démon : Satan lui présente le parchemin où le diacre va s'engager à lui livrer son âme, en échange du pouvoir et de la fortune. Le marché fait, Théophile est devenu « l'homme » de Satan, et il tend, comme faisait le vassal, ses mains jointes à son nouveau suzerain, qui les prend dans les siennes. C'est la scène de l'hommage féodal représentée avec exactitude. Au-dessus, Théophile, devenu tout-puissant, mais accablé de remords, s'est endormi en priant. La Vierge a pitié de sa détresse : elle descend du ciel, accompagnée d'un ange, et s'apprête à déposer dans la main de Théophile le parchemin qu'elle a arraché à Satan[2].



Phot. Giraudon.

Fig. 250. — Le miracle de Théophile. Bas-relief de Souillac (Lot).

Nous avons là la plus ancienne représentation de ce fameux miracle de Notre-Dame, qui deviendra si célèbre au XIIIe siècle[3]. Il commençait à l'être dès le XIe : Fulbert le raconta dans un de ses sermons[4] ; au XIIe siècle, Honorius d'Autun en décora son *Speculum Ecclesiæ* au jour de la fête de l'Assomption[5] ; quelques années auparavant, Marbode, évêque de Rennes, en avait fait un poème[6]. Cette émouvante histoire, où éclatait la puissance de la Vierge, mais où se manifestait surtout sa mansuétude infinie, commençait à s'emparer des imaginations et des cœurs. Le bas-relief de Souillac est, dans l'art monumental, la première œuvre consacrée à la Vierge toute seule, — œuvre ancienne, sans aucun doute, car le bas-relief de Souillac, où se retrouvent les traditions de l'art de Moissac, n'est pas de beaucoup postérieur au fameux portail.

Un miracle pour honorer la Vierge, ce n'était pas assez. Dans la seconde partie

1. Le bas-relief, qui est rectangulaire, n'a pas la forme d'un tympan, mais il est fait, comme le tympan de Moissac, de Beaulieu et de Cahors, de pièces rapportées, et quelques-unes de ces pièces doivent nous manquer.

2. Le bas-relief de Souillac, qui demeura longtemps une énigme, fut expliqué pour la première fois par Ramé dans la *Gazette archéologique*, 1885.

3. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 5e édit., p. 261 et suiv.

4. Fulbert de Chartres, *Patrol.*, t. CXLI, col. 323.

5. *Patrol.*, t. CLXXII, col. 993, 994.

6. *Patrol.*, t. CLXXI, col. 1593.

du XII[e] siècle, c'est la Mort, la Résurrection, l'Assomption de la Vierge, qui vont commencer à emplir les portails.

Il y a, au Musée de Bourges, un tympan mutilé, qui provient de l'église détruite de Saint-Pierre-le-Puellier (fig. 251). L'œuvre, connue depuis peu, présente un vif intérêt, car elle nous offre probablement la plus ancienne représentation de la Mort et des Funérailles de la Vierge qu'il y ait dans l'art monumental[1]. L'artiste s'inspire du fameux récit de Méliton, qui avait été traduit en latin[2]. Des inscriptions ne laissent aucun doute sur la signification des scènes. — On voit d'abord l'ange annonçant à la Vierge sa mort prochaine et lui présentant la palme cueillie dans le ciel[3]. Puis, les apôtres, transportés par une force mystérieuse dans la chambre de la Vierge, qui ressemble à une église, entourent son lit funèbre. La moitié du bas-relief a disparu, et l'on ne peut savoir si le Christ, conformément à l'habitude byzantine, assistait à la mort de sa Mère[4]. Plus loin, les apôtres portent le corps au tombeau, et le mettent dans le sépulcre. Enfin deux anges enlèvent au ciel la Vierge, assise dans une auréole.

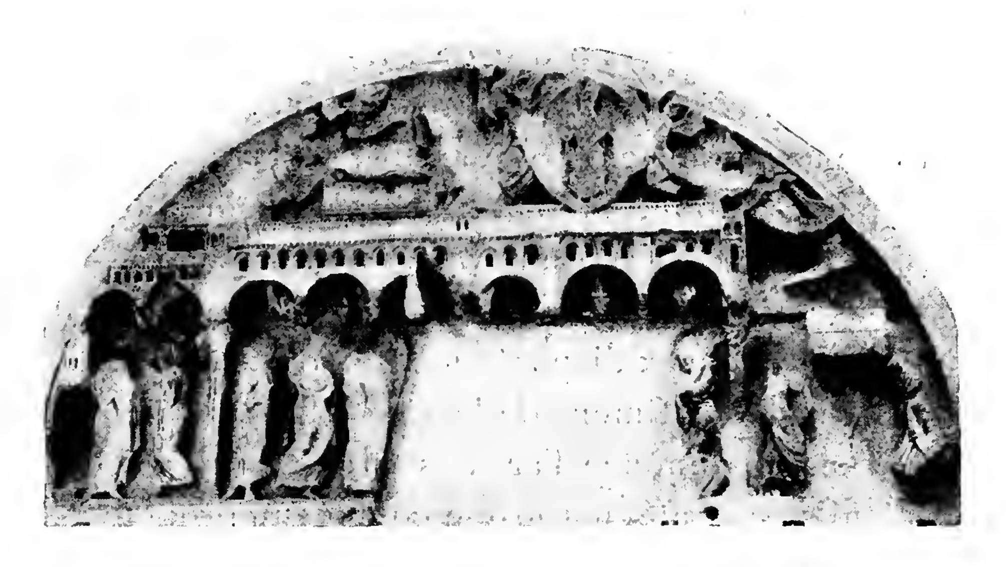


Fig. 251. — Mort, Funérailles et Assomption de la Vierge. Tympan de Saint-Pierre-le-Puellier. Musée de Bourges.

Il semble que le sculpteur traite ce sujet pour la première fois, et qu'il n'ait pas d'autre modèle que quelques miniatures, car la composition est fort maladroite. L'Assomption de la Vierge, qui aurait dû remplir tout le haut du tympan et planer au-dessus de sa mort et de ses funérailles, est rejetée dans un angle et attire à peine le regard. C'est une honnête prose, ce n'est pas un chant triomphal.

Le tympan de Bourges, d'une technique assez fine, est difficile à dater. Je le crois, cependant, antérieur au portail de Senlis, dont nous allons parler.

C'est vers 1185 environ que dut être commencé le portail de Senlis, car il était certainement terminé en 1191, lorsqu'eut lieu la dédicace de la cathédrale. Comme

1. M. Deshoulières, *Le tympan de l'église de Saint-Pierre-le-Puellier*, dans le t. XXXVIII des *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*.

2. *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, 5[e] édit., p. 249 et suiv.

3. Le groupe est mutilé, et la palme n'existe plus aujourd'hui, mais l'inscription la signale : *Palmam vi (c) trici fert angelus*.

4. La présence d'un ange, qui s'apprête à recevoir l'âme, rend l'hypothèse vraisemblable.

à Bourges, tout le tympan est consacré à la Vierge, mais nous avons, cette fois, une œuvre émouvante, poétique, où l'on sent la main et la pensée d'un grand artiste. Il ne s'attarde pas aux épisodes secondaires. Deux scènes, au linteau, résument tout le récit : la Vierge meurt au milieu des apôtres, puis, trois jours après ses funérailles, les anges viennent enlever son corps du tombeau. De ces deux bas-reliefs, le premier est trop mutilé pour qu'on puisse en parler, mais l'autre est une merveille (fig. 252). La résurrection du corps de la Vierge par les anges est une scène nouvelle dans l'iconographie religieuse : l'artiste en a fait un chef-d'œuvre. Ces jolis anges, serrés dans leurs tuniques, affranchis du poids de la matière, sont légers comme des oiseaux. Ils ne pèsent pas plus que les hirondelles, dont ils ont les longues ailes. Ils s'empressent d'obéir à l'ordre de Dieu avec un élan où il y a encore plus d'amour que de respect. L'un d'eux soulève les épaules de la Vierge, pendant qu'un autre soutient sa tête avec une tendresse familière. Un ange, qui ne peut approcher d'elle, prend son point d'appui sur l'aile de son voisin pour la contempler. Un autre tient à la main une couronne, qu'il va, toujours courant, lui mettre sur la tête. Les étoffes serrées au corps, la calligraphie des plis qui s'enroulent en paraphes, les tire-bouchons de cheveux disposés sur le front rattachent ce bas-relief à l'ancienne école, mais, par le sentiment de la vie et du mouvement, par le charme et la poésie, cette belle œuvre annonce l'art des temps nouveaux. A cette date de 1185, le bas-relief de Senlis apparaît en Europe comme un prodige.

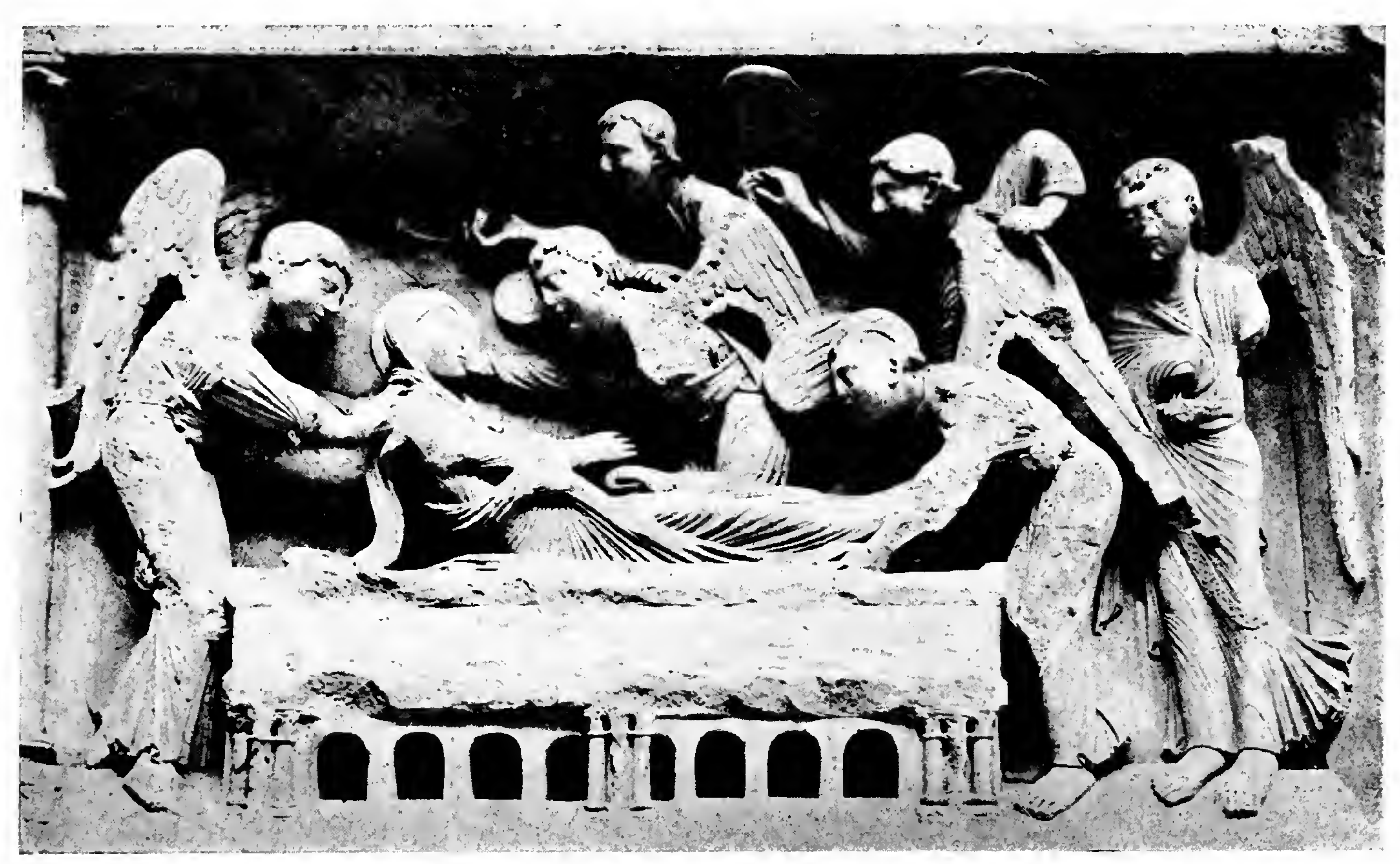
Le linteau est dominé par une scène magnifique qui emplit tout le tympan : la Vierge, la couronne au front, est assise dans le ciel à la droite de son Fils (fig. 141). C'est le Couronnement de la Vierge sous son premier aspect : Marie ne reçoit pas la couronne en s'inclinant, comme elle fera plus tard ; elle l'a déjà reçue, et elle semble désormais affranchie de la loi du temps. Cette fois, l'ordonnance du tympan, vainement cherchée à Bourges, était définitivement trouvée : au-dessus de la Mort, qui n'est qu'un épisode, le Triomphe.

Nous avons dit, dans un précédent chapitre, que l'honneur d'avoir imaginé le Couronnement de la Vierge revenait probablement à Suger. Le vitrail du « Triomphe de la Vierge », qu'il donna à Notre-Dame de Paris, ne pouvait guère être conçu autrement que le tympan de Senlis[1]. A la cathédrale d'Angers, un vitrail du XII[e] siècle, qui représente, dans les médaillons du bas, la Mort et les Funérailles de la Vierge, dans les médaillons du haut, son Ascension et son Couronnement, nous conserve peut-être quelques-uns des traits du vitrail de Paris. Il est très remarquable qu'à Angers, comme à Senlis, la Vierge, qui vient de s'asseoir à la droite du Christ, ait déjà reçu la couronne. Nous devinons un original commun[2].

1. Ch. v, p. 183.
2. J'ai indiqué ailleurs (*Hist. de l'art*, d'A. Michel, t. I, 2[e] partie, p. 790) que les verriers d'Angers paraissent avoir été en rapport avec les verriers de Saint-Denis, c'est-à-dire avec l'art créé par Suger.

Le tympan de Senlis excita la plus vive admiration, car il fut imité presque aussitôt à la collégiale de Mantes. Vers 1200, il fut reproduit, avec quelques légères variantes, au portail septentrional de la cathédrale de Chartres, et, presque en même temps, à la façade de Laon et à la façade de Saint-Yved de Braine[1]. En 1210, le premier architecte de la cathédrale de Reims se proposait encore de l'imiter[2].

Ainsi ces beaux portails consacrés à la Mort, à la Résurrection et au Couronne-



Phot. Giraudon.

Fig. 252. — La Vierge enlevée du tombeau par les anges.
Cathédrale de Senlis.

ment de la Vierge, qui sont une des plus pures beautés de la cathédrale du XIIIe siècle, ont leur origine dans l'art du XIIe. C'est au XIIe siècle que la Vierge, que « Notre Dame », pour employer ce beau mot chevaleresque qui apparaît alors, commence à inspirer le grand art. Ce culte s'exprime d'abord avec timidité, et les artistes n'osent pas séparer la Mère de son Fils ; mais, à mesure que les années passent, ils deviennent plus hardis, ils osent la célébrer toute seule, et le siècle s'achève sur son « Triomphe ».

1. Les fragments de ce portail se voient aujourd'hui dans l'église ; Boinet, *Congrès archéologique de Reims*, 1912, t. II, p. 259 et suiv.

2. J'ai étudié ces imitations dans un article intitulé : *Le portail de Senlis et son influence*, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, t. XXIX, p. 161 et suiv.

VI

Il reste une vaste région, celle de l'Ouest, Saintonge et Poitou, dont nous n'avons pas encore parlé. Nulle part, en France, l'art roman n'a plus de séduction. On rencontre dans des villages, à Échillais, à Rioux, à Rétaud, à Petit-Palais, des églises, véritables merveilles, où quelques éléments du décor arabe se combinent avec quelque chose de mystérieux, qui est le génie des provinces de l'Ouest. Il faut, pour que ces églises aient tout leur charme, qu'elles n'aient même pas été effleurées par la main des architectes modernes ; il faut que leurs vieilles pierres apparaissent sculptées par la pluie, comme les colonnes de Pouzzoles ont été sculptées par la mer. Pourtant, ces églises si richement décorées n'ont pas de tympan : le demi-cercle de leur portail est vide et s'ouvre sur de l'ombre. Parfois à ce demi-cercle s'attache un feston, comme aux portes musulmanes ; mais nulle part on ne rencontre ces grands bas-reliefs qui enferment les chants d'une *Divine Comédie*.

Les artistes de l'Ouest ne pouvaient donc faire dire à leurs églises tout ce que disaient les autres. Ils s'y essayèrent pourtant. A Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, ils répandirent sur la façade les personnages qui figuraient dans le drame liturgique de Noël. A Saint-Jouin-de-Marnes, ils jetèrent sur le pignon et près de la haute fenêtre les scènes d'un Jugement dernier. Mais ces œuvres ainsi dispersées semblent perdre une partie de leur force.

C'est pourquoi les sculpteurs ne tardèrent pas à grouper leurs personnages dans les voussures qui entourent le portail. L'idée de décorer une voussure non d'ornements géométriques ou d'ornements stylisés, mais d'une guirlande de figures vivantes, apparaît pour la première fois, je crois, au portail de l'Ascension, à la cathédrale de Cahors. La voussure du porche est faite d'un cordon de personnages qui semblent lutter entre eux. L'idée fut reprise à la façade de la cathédrale d'Angoulême : au-dessus de l'Ascension (qui s'inspire de celle de Cahors), une grande archivolte est ornée de figures d'anges. Vers le même temps, les Travaux des mois emplissent une des voussures du portail de Saint-Jouin-de-Marnes. Toutes ces œuvres doivent être antérieures à 1135, date à laquelle les archivoltes historiées apparaissent dans la France du Nord, au portail de Saint-Denis. Il n'est donc pas surprenant de voir les voussures ornées de personnages se multiplier dans les portails de l'Ouest, puisque c'est là que ce motif paraît avoir pris naissance. Il n'est guère possible de croire que l'idée d'introduire des figures dans les archivoltes soit venue de Saint-Denis et de Chartres dans l'Ouest, car la sculpture n'est pas arrivée en Saintonge, en Angoumois et en Poitou par le Nord, mais par le Sud. On sent cette sculpture de l'Ouest plus près encore que la sculpture de l'Ile-de-France des

origines méridionales : on y retrouve les longues figures de Moissac et les personnages aux jambes croisées de Toulouse; on reconnaît ces plis concentriques des tuniques qui caractérisent l'art du Languedoc.

On rencontre donc, dans l'Ouest, un assez grand nombre d'églises, dont les archivoltes sont historiées; dans ces façades, qui charment les yeux par leurs gracieuses broderies, c'est tout ce qui a été donné à la pensée.

Quels sujets les artistes représentent-ils d'ordinaire dans ces cordons concentriques? On y voit des anges portant l'Agneau dans une auréole, puis les vieillards de l'Apocalypse, reconnaissables à leurs violes et à leurs coupes; dans d'autres voussures, les Vertus, le casque en tête, le bouclier à la main, écrasent les Vices sous leurs pieds; plus haut les Vierges sages, qui tiennent leurs lampes toutes droites, font pendant aux Vierges folles, qui portent la leur renversée; le Christ ouvre la porte du ciel devant les unes, la ferme devant les autres. Un calendrier, où les signes du zodiaque alternent avec les Travaux des mois, décore parfois l'archivolte extrême du portail. C'est à Aulnay-de-Saintonge (fig. 253), à Fénioux, à Pont-l'Abbé, à Chadenac (Charente-Inférieure), à Argenton-Château (Deux-Sèvres), que se voient les plus belles voussures historiées[2].



Phot. E. Lefèvre-Pontalis.

Fig. 253. — Vierges sages, Psychomachie. Voussures du Portail d'Aulnay-de-Saintonge[1].

Quelques-unes des idées que ces portails expriment viennent du Midi. C'est à Moissac, nous l'avons vu, que l'on rencontre pour la première fois les vieillards de l'Apocalypse; à Oloron, l'Agneau de Dieu les accompagne. Les Vierges sages et les Vierges folles se montrent d'abord sur un chapiteau du cloître de la Daurade à Toulouse[3]. Mais la bataille des Vices et des Vertus, cette fameuse psychomachie,

1. *Congrès archéologique d'Angoulême*, 1912, t. II, p. 316 (Paris, Picard).

2. Les sujets de ces voussures ont été étudiés par Dangibeaud, *Bullet. archéol. du Comité*, 1910, p. 22 et suiv., et par Paul Deschamps dans le *Congrès archéologique d'Angoulême*, 1912, t. II, p. 309. Le domaine des portails à voussures historiées, analogues à celles de la Saintonge, est vaste. On en rencontre au Sud jusqu'à Blasimon (Gironde), au Nord, jusqu'au cloître Saint-Aubin d'Angers.

3. Il y a au Musée de Toulouse un second chapiteau (incomplet) des Vierges sages et des Vierges folles.

empruntée au poème de Prudence [1], semble étrangère à l'art du Languedoc. Il faut en faire honneur, je crois, aux artistes de l'Ouest.

Ces sujets, qui paraissent si disparates, exprimaient, au moins à l'origine, une pensée d'ensemble. L'artiste qui le premier réunit ces figures dans les archivoltes voulait, sans aucun doute, éveiller l'idée du Jugement dernier. L'Agneau que les anges portent en triomphe dans une auréole est l'Agneau de l'Apocalypse, l'agneau qui déchaîne les calamités annonciatrices de la fin des temps : la présence des vieillards sculptés dans le voisinage de l'Agneau suffirait à le prouver [2]. D'autre part, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles est une figure du Jugement, l'image anticipée de la séparation des bons d'avec les méchants au dernier jour : les commentateurs du moyen âge sont unanimes sur ce point. Enfin, la Psychomachie elle-même, cette grande bataille entre les Vices et les Vertus, est liée à l'idée de récompense et de châtiment. Au XIIIe siècle encore, c'est au portail du Jugement dernier qu'on voit représentés les Vices et les Vertus.

Il est certains de ces portails de l'Ouest où la pensée est restée plus claire qu'ailleurs. Celui d'Argenton-Château (Deux-Sèvres) est un de ceux où elle se lit le mieux. L'Agneau porté par les anges est accompagné, ici, non des vieillards de l'Apocalypse, mais des douze apôtres ; le Christ est au milieu d'eux. On a vu que, dès le XIIe siècle, les apôtres figuraient dans le Jugement dernier en qualité d'assesseurs du Juge. La parabole des Vierges sages et des Vierges folles, puis la bataille des Vices et des Vertus emplissent les autres voussures. Mais, au-dessus des archivoltes, des bas-reliefs sculptés sur le mur viennent compléter la pensée. On déchiffre, non sans peine aujourd'hui, la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare [3]. Le mauvais riche est à table avec sa femme, tandis que Lazare est étendu à sa porte ; seuls les chiens ont pitié de lui et viennent lécher ses plaies. En face, Dieu a rendu sa sentence : l'âme de Lazare est emportée par les anges dans le sein d'Abraham, et le mauvais riche est précipité par les démons dans la gueule de Léviathan. Il est difficile de ne pas penser à Moissac, où la parabole du mauvais riche, sculptée du côté gauche du porche, semble donner à la Vision de l'Apocalypse, sculptée au tympan, tout son sens : ce grand Christ, entouré des vingt-quatre vieillards, est un Christ qui récompense et qui punit. De même le sculpteur d'Argenton met sous nos yeux ce ciel et cet enfer qu'annoncent la parabole des Vierges sages et des Vierges folles aussi bien que la Psychomachie.

L'idée directrice se montre donc assez clairement à Argenton-Château ; ailleurs,

1. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 5e édit., p. 100 et suiv.

2. Au portail de Notre-Dame-de-la-Coudre à Parthenay (Deux-Sèvres) et au portail de Varaize (Charente-Inférieure). A Aulnay-de-Saintonge, l'Agneau décore un des deux portails, les Vieillards décorent l'autre.

3. M. Sanoner a expliqué ces bas-reliefs d'une façon très plausible dans la *Revue de l'art chrétien*, 1903, p. 402 et suiv. C'est très probablement aussi la parabole du mauvais riche qui se voit dans la fausse porte de gauche de la façade de Ruffec.

elle est plus voilée. Bien que ces portails de l'Ouest s'engendrent les uns les autres et qu'il y ait entre eux d'étroits rapports, il en est d'incomplets et il en est d'obscurs. A Blasimon (Gironde), à Fontaine (Charente-Inférieure), on ne voit près de l'Agneau que la Psychomachie. A Corme-Royal (Charente-Inférieure), on voit la parabole des Vierges et la Psychomachie [1], mais on ne voit pas l'Agneau. A Saint-Symphorien (Charente-Inférieure), les Vieillards de l'Apocalypse décorent le portail, la Psychomachie décore la fenêtre. A Civray (Vienne), à côté d'une archivolte consacrée aux Vierges sages et aux Vierges folles, on en voit une autre qui, chose étrange, représente l'Assomption de la Vierge. A Notre-Dame-de-la-Coudre à Parthenay (Deux-Sèvres), on voit, à côté de la Psychomachie, l'Annonciation et l'Ange apparaissant à Zacharie dans le Temple. Il semble que la pensée originelle s'oblitère un peu à mesure qu'on s'éloigne de la Saintonge. Dans la Saintonge même, nous n'avons plus le portail type d'où tous les autres dérivent. Il se voyait peut-être à la façade de Saint-Jean-d'Angély, une des plus magnifiques abbayes de la France du XII[e] siècle [2], ou peut-être à la façade de Saint-Eutrope de Saintes, une des plus belles églises de l'Ouest [3].

Si incomplets que puissent être ces portails de la Saintonge et du Poitou, ils n'en restent pas moins fort intéressants. Ils n'ouvrent pas le ciel à l'homme, comme font les autres, mais ils lui parlent de ses devoirs. Souvent la grande archivolte extérieure met sous ses yeux une image de sa vie, les travaux qui l'attendent à chaque mois de l'année [4]. C'est la lutte contre la nature. Mais il est une autre lutte autrement héroïque, c'est celle que l'homme soutient tous les jours contre ses ennemis intérieurs. La vie tout entière n'est qu'une Psychomachie, une bataille qui se livre dans l'âme. Ces forces qui se retournent en nous douloureusement : colère, orgueil, envie, concupiscence, les Vertus des portails de l'Ouest les ont sous les pieds. Rien de plus beau que ces figures triomphantes qui semblent nous encourager. Mais il faut s'élever plus haut encore ; il est une région où il n'y a plus de luttes, où règne la paix : c'est celle où brille la lampe des Vierges sages. Car la flamme de cette lampe symbolique, disent les docteurs, c'est la flamme de la Charité. Ainsi les portails de l'Ouest, d'une archivolte à l'autre, nous invitent à nous élever du travail à la vertu, et de la vertu à l'amour.

1. Ces figures décorent les voussures de la fenêtre du premier étage et d'une arcature voisine.

2. L'abbaye de Saint-Jean-d'Angély fut détruite par les protestants en 1568 : il reste peu de choses de l'église.

3. La façade de l'église Saint-Eutrope a été détruite pendant les guerres de religion.

4. Au mois d'août, on voit à Aulnay, à Argenton-Château, à Fénioux, à Civray, un moissonneur près d'une sorte de clayonnage qui a paru inexplicable. Ce clayonnage n'est pas autre chose, à ce qu'il me semble, qu'un champ de blé où les épis se superposent.

VII

On le voit, les idées qu'expriment les magnifiques façades du XIIIe siècle apparaissent presque toutes au XIIe. Les artistes du XIIIe siècle eurent surtout à choisir et à ordonner. Plusieurs thèmes grandioses : la Vision apocalyptique, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit, furent abandonnés ; on ne représenta plus la Cène et le Lavement des pieds, comme au temps où l'on espérait convertir les hérétiques. En revanche, le Jugement dernier, que tant d'essais divers avaient amené tout près de sa forme parfaite, fut mis à la place d'honneur. La Résurrection et le Couronnement de la Vierge, poétiques sujets que le XIIe siècle avait créés, devinrent le thème favori de l'âge suivant. Les saints, que le XIIe siècle avait souvent célébrés, qui occupaient déjà un tympan à Saint-Denis, le trumeau et les voussures à Saint-Loup-de-Naud, eurent désormais leur portail. Les statues prophétiques ou symboliques de Saint-Denis, de Chartres, de Senlis, ces graves témoins qui racontaient l'histoire du monde et annonçaient le Christ, reparurent aux portails ou à la façade des cathédrales. Quant aux sujets chers aux artistes de l'Ouest : Travaux des mois, Vices et Vertus, Vierges sages et Vierges folles, on les retrouve aussi aux portails du XIIIe siècle, mais disposés avec plus d'art, mis à leur vraie place. Le XIIIe siècle a tout agrandi et tout embelli ; il a porté la forme et la pensée à leur point de perfection ; mais il serait injuste d'oublier ce qu'il doit à ce XIIe siècle, qui a tant créé, et qui mérite lui aussi le nom de grand.

INDEX DES ŒUVRES D'ART

CITÉES DANS CET OUVRAGE

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

L'ICONOGRAPHIE ORIENTALE RETOUCHÉE PAR NOS ARTISTES

CHAPITRE IV

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE LA LITURGIE ET LE DRAME LITURGIQUE

CHAPITRE V

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE. SUGER ET SON INFLUENCE

CHAPITRE VI

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE. LES SAINTS

CHAPITRE VII

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE. LES PÈLERINAGES. LES ROUTES D'ITALIE

CHAPITRE VIII

ENRICHISSEMENT DE L'ICONOGRAPHIE. LES PÈLERINAGES LES ROUTES DE FRANCE ET D'ESPAGNE

CHAPITRE IX

TENDANCES ENCYCLOPÉDIQUES DE L'ART. LE MONDE ET LA NATURE

CHAPITRE X

L'EMPREINTE MONASTIQUE

CHAPITRE XI

LES PORTAILS HISTORIÉS DU XIIe SIÈCLE. LEUR ICONOGRAPHIE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 270



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20328 7336